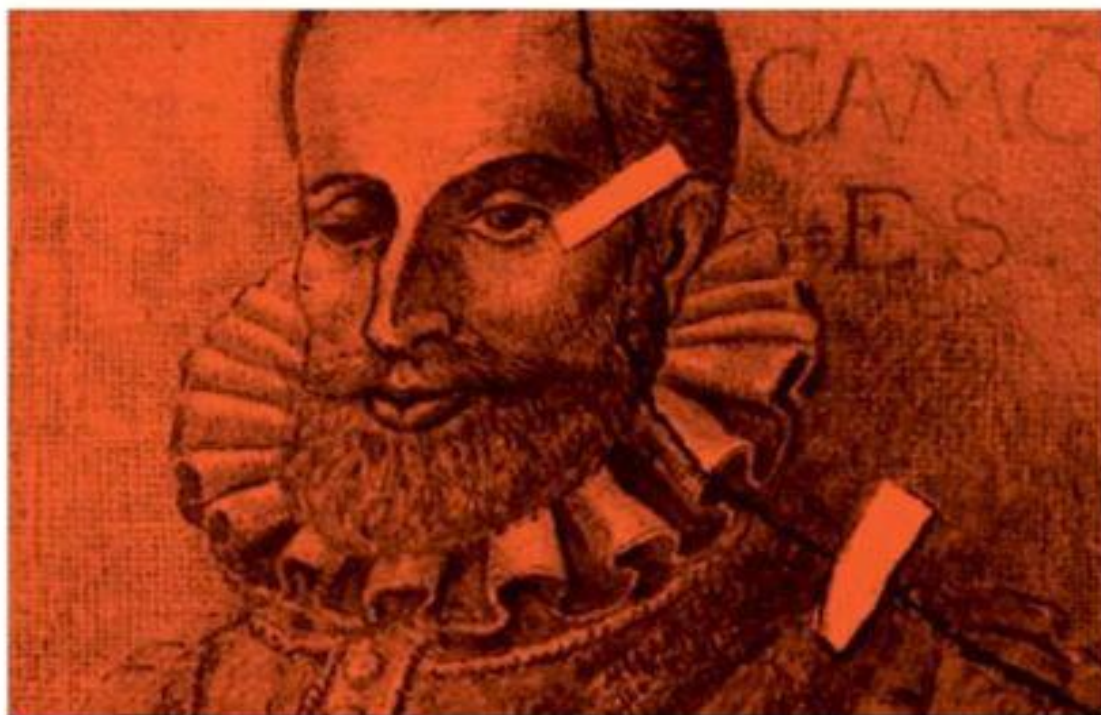


DICIONÁRIO
DE



LUÍS de
CAMões

COORDENAÇÃO DE
VÍTOR AGUIAR E SILVA

CAMINHO



Ficha Técnica

Título: DICIONÁRIO DE LUÍS DE CAMÕES

Coordenação: Vítor Aguiar e Silva

Coordenação editorial: Laura Mateus Fonseca

Revisão: Fernanda Fonseca, Laura Mateus Fonseca e Nuno Carvalho

Capa: design – Rui Rosa/Croquidesign

Ilustração da capa: Retrato de Camões, de Fernão Gomes (c. 1573)

ISBN: 9789722125154

Editorial Caminho, SA

uma editora do grupo Leya

Rua Cidade de Córdoba, n.º 2

2610-038 Alfragide – Portugal

Tel. (+351) 21 427 22 00

Fax. (+351) 21 427 22 01

© Editorial Caminho, 2011

Todos os direitos reservados de acordo com a legislação em vigor

www.caminho.leya.com

www.leya.pt

Apresentação

Conceber, planificar e dar corpo a um *Dicionário de Camões* é um empreendimento complexo e temível, tal é a grandeza da obra do Poeta e de tal modo os estudos camonianos — ou a camonologia ou a camonística — têm acumulado e reelaborado, desde há mais de quatro séculos, notícias históricas e biográficas, indagações filológicas e histórico-literárias, análises e debates de natureza poetológica, juízos críticos, propostas hermenêuticas e reflexões filosóficas, políticas, teológicas, etc., sobre o Escritor que, logo a partir do último quartel do século XVI, se converteu na figura estelar do cânone da literatura portuguesa e cuja poesia, tanto a épica como a lírica, alcançou irradiação universal sobretudo desde o Romantismo e continua a fecundar outros poetas, a originar novas leituras e interpretações, a ser objeto de novas investigações filológicas e de novas reflexões ensaísticas. Por outras palavras, Camões é um clássico que tem sido moderno ao longo dos séculos, desde o Maneirismo e o Barroco até à nossa contemporaneidade, porque inúmeros leitores, em todas as épocas, têm lido admirativamente a sua obra e porque gerações sucessivas de escritores têm dialogado com a sua poesia, reescrevendo-a, refratando-a, reinterpretando-a, desvelando nela os seus próprios sonhos e desejos, os seus próprios espectros e demónios, as suas mágoas e melancolias. Como aforismáticamente escreveu Azorín: «en tanto en quanto los clásicos son capaces de reflejar nuestra sensibilidad moderna, son clásicos».

O domínio fundamental que o Dicionário contempla é naturalmente a obra de Camões, nos seus diversos modos, géneros e subgéneros literários, nas suas formas, nos seus significados e nas suas articulações filosóficas e ideológicas. Não se descurou a biografia do Poeta, sobre a qual têm sido urdidas tantas conjecturas, mas o lugar central do Dicionário está ocupado pelas análises de vária índole do *corpus* textual camoniano, objetivo que pressupõe a clarificação, na medida do possível, do labiríntico problema dos textos autênticos e dos textos apócrifos da lírica de Camões. As

questões filológicas suscitadas pela tradição manuscrita e pela tradição impressa da obra camoniana, sobretudo no que diz respeito à lírica, mereceram também por isso especial atenção. Aquelas análises, sem prejuízo dos seus vectores linguísticos, estilísticos, poetológicos, tematológicos, mitocríticos, antropológicos, etc., assentam numa perspectiva histórico-literária *lato sensu* e inscrevem-se muitas vezes num horizonte comparatista, segundo as diversas iluminações heurísticas que o comparatismo pode proporcionar — *e.g.*, Camões e Virgílio, Camões e Petrarca, Camões e Ariosto, etc., ou, no domínio das relações interartes, as articulações entre a poesia e a música, a poesia e a pintura, a poesia e as artes plásticas, em geral.

Como contributos para a construção, sempre precária e lábil, do contexto da obra camoniana, figuram no Dicionário extensos verbetes sobre os grandes movimentos da cultura, das ideias e das artes que modelaram o tempo histórico de Camões: Humanismo, Renascimento, Petrarquismo, Neoplatonismo e Maneirismo. Estes conceitos histórico-culturais, filosóficos e estético-literários representam elementos fundamentais da configuração e da dinâmica do campo literário contemporâneo do Poeta.

A fim de proporcionar ao leitor uma representação mais minudente desse campo literário, foram incluídos no Dicionário artigos sobre escritores coevos de Camões, com alguns dos quais o Poeta manteve comprovadamente relações literárias e pessoais. O seu círculo de amigos e de eventuais inimizados literários continua a ser, aliás, matéria mal conhecida e controversa, mas é um facto bem significativo que a edição *princeps* d'*Os Lusíadas* tenha vindo à luz despida de quaisquer paratextos de louvor e celebração, como era usual naquela época. A configuração do campo da literatura portuguesa no tempo de Camões seria precária, se não se tivesse em conta a sua inserção numa alargada comunidade interliterária ibérica e, mais latamente ainda, numa comunidade interliterária ibérica com uma influentíssima componente itálica. Daí a existência de artigos dedicados a autores espanhóis e italianos que contribuíram poderosamente para a configuração daquele campo.

O estudo da receção de Camões, na história da literatura portuguesa e nas principais literaturas estrangeiras, constituiu um dos grandes objetivos do Dicionário. No âmbito da literatura portuguesa, diversos verbetes

analisam a recepção da obra de Camões no Barroco, no Neoclassicismo, no Romantismo, no último quartel do século XIX, no Neorromantismo e no(s) Modernismo(s). Os artigos sobre Camões e o cânone literário português, sobre a polémica contra José Agostinho de Macedo e sobre Camões e Fernando Pessoa correlacionam-se estreitamente com aqueles verbetes. Os artigos sobre a recepção de Camões nas principais literaturas estrangeiras proporcionam um estudo pormenorizado da irradiação universal da poesia camoniana, desde as traduções aos comentários, às análises e aos juízos que lhe têm sido dedicados.

A origem e o desenvolvimento plurissecular da camonologia estão contemplados em artigos autónomos consagrados a numerosos camonistas, desde Pedro de Mariz, Manuel Correia, Severim de Faria e Faria e Sousa até Hernâni Cidade, Rebelo Gonçalves, Costa Pimpão, Emmanuel Pereira Filho e Jorge de Sena. Ao longo dos tempos foram os camonistas que, como biógrafos, comentadores, editores, filólogos, historiadores literários e hermeneutas, contribuíram decisivamente para que a obra de Camões fosse difundida, estudada e admirada. Um dos critérios adotados na escolha dos camonistas aos quais foi consagrado um verbete autónomo foi o da não inclusão de camonistas vivos — e existem felizmente muitos insignes camonistas vivos.

Quando o Dicionário estava já praticamente encerrado, ocorreram dois infaustos acontecimentos que enlutaram a comunidade dos camonistas. No dia 8 de outubro de 2010, faleceu o Doutor Aníbal Pinto de Castro (n. 1938), Professor Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, que durante muitos anos regeu com mestria a cadeira de Estudos Camonianos na sua Faculdade e que legou à camonologia um rico e sólido património de investigações coligidas na obra *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano* (Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007). A doença que lhe ensombrou os últimos anos de vida impediu que redigisse para este Dicionário diversos artigos que generosamente tinha aceitado escrever. No dia 30 de janeiro de 2011, faleceu no Rio de Janeiro o Professor Leodegário Amarante de Azevedo Filho (n.1927), Professor Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Professor Emérito da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), que desde os anos finais da década de sessenta do século XX se consagrou de modo absorvente ao estudo da lírica de Camões, em

particular aos problemas do seu cânone, num extraordinário labor corporizado em numerosos estudos e sobretudo nos volumes da edição da *Lírica de Camões*, publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda e ainda não concluída — contribuição inestimável para o conhecimento do texto da lírica do Poeta. Felizmente, o Professor Leodegário Amarante de Azevedo Filho ainda pôde enriquecer e honrar este Dicionário com a sua colaboração.

Como responsável pela coordenação do *Dicionário de Luís de Camões*, cabe-me a conceção e a planificação da obra. Como sempre acontece, entre o modelo ideal projetado e a sua realização prática medeia uma inevitável distância. Tenho consciência de algumas limitações e de algumas lacunas do Dicionário, sobretudo em áreas como a historiografia, a geografia, a astronomia e a medicina, relevantes em especial na leitura d’*Os Lusíadas*. Embora o princípio orientador que regeu a conceção e a planificação do Dicionário tenha sido o da primazia concedida ao estudo da obra poética de Camões, não se optou de modo nenhum por uma orientação formalista *stricto sensu*. Em empreendimentos desta natureza, porém, é por vezes difícil encontrar colaboradores especializados e com disponibilidade de tempo. Numa eventual segunda edição do Dicionário, poderão ser sanadas algumas daquelas limitações e lacunas.

Procurei assegurar a colaboração de camonistas, tanto nacionais como estrangeiros, de várias gerações, com diversas orientações metodológicas, com entendimentos diferentes da obra de Camões, guiando-me tão-só pelo reconhecimento da sua competência e procurando, na medida do possível, adequar os verbetes solicitados à especialização de cada um. Apenas em dois casos, se a memória não me atraiçoa, os colaboradores convidados não puderam aceder à minha solicitação, por motivos de saúde e por outros compromissos inadiáveis de trabalho académico. Impressionou-me muito o modo como praticamente todos, com as duas exceções referidas, aceitaram com entusiasmo colaborar neste projeto. Se necessário fosse, esta é mais uma prova de como Camões está vivo e fala à inteligência e à sensibilidade dos nossos contemporâneos.

Respeitei naturalmente a inteira liberdade de cada colaborador na conceção e na escrita dos seus artigos. Camões e a sua obra foram sempre objeto de análises e interpretações diversas, divergentes e muitas vezes contrapostas e é esta pluralidade de vozes filológicas, poetológicas,

críticas e hermenêuticas que constitui um dos fascínios maiores dos estudos camonianos. Não se trata de anular o conceito de verdade, nem sequer de o relativizar radicalmente, mas tão-só de reconhecer que a complexidade formal e semântica da poesia de Camões convoca legitimamente diversas propostas de compreensão, explicação e valoração, exigindo dos camonistas um rigor acrescido na fundamentação, na argumentação e na explanação das suas análises filológicas, histórico-literárias, críticas e hermenêuticas. Não é estranhável, por isso, que entre as ideias, as interpretações e os juízos expressos nalguns verbetes de diferentes autores se encontrem hipóteses, teses, propostas e perspetivas não coincidentes e porventura até discrepantes.

Vou mencionar um exemplo concreto relativamente simples. Nalguns artigos, encontrará o leitor a expressão «*concílio* dos deuses» — deuses olímpicos e deuses marinhos — e noutros encontrará a forma «*consílio* dos deuses». A palavra *consílio* ocorre uma única vez n’*Os Lusíadas* (I.20.3) — «Quando os Deuses no Olimpo luminoso, / onde o governo está da humana gente, / se ajuntam em *consílio* glorioso» —, aparecendo assim grafada em todos os exemplares da edição de 1572. A forma *concílio* não ocorre no poema. Em latim, a palavra *consilium*, derivada do verbo *consulere*, significa conselho, assembleia de consulta, aconselhamento e deliberação. A palavra *concilium*, relacionada com o verbo *calare*, significa reunião, ajuntamento, assembleia, nos quais se toma uma deliberação, sendo usada sobretudo no domínio eclesial. Como se conclui, o conteúdo semântico dos dois vocábulos é muito semelhante, sendo de relevar apenas como fator distintivo o uso prevalente de *concílio* na linguagem da Igreja Católica. Por isso, alguns editores d’*Os Lusíadas* — Faria e Sousa, Barreto Feio, Cláudio Basto e Hernâni Cidade, por exemplo — adotam a palavra *concílio*, ao passo que outros editores — e.g., Epifânio Dias, José Maria Rodrigues, Costa Pimpão, António José Saraiva, Emanuel Paulo Ramos e Sílvio Elia — utilizam o vocábulo *consílio*. Tendo em consideração que esta é uma forma registada em todos os exemplares conhecidos da edição *princeps* d’*Os Lusíadas* e que não existem razões de ordem semântica que contrariem tal uso, também eu defendo a utilização da forma *consílio* (a qual, como anota José Maria Rodrigues, figura no prólogo da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, coevo de Camões, no sintagma «o grave consílio dos

Deuses»). Não me esqueço, todavia, de que eminentes classicistas e camonistas como Américo da Costa Ramalho e Maria Helena da Rocha Pereira utilizam nos seus estudos a forma *concílio*.

Agradeço aos colaboradores a confiança que lhes mereceu este projeto e o modo generoso como nele participaram. O seu saber e o seu labor é que permitiram tornar realidade o *Dicionário de Luís de Camões*.

Devo um agradecimento especial a José Manuel Mendes, porque foi ele, alguns anos atrás, a voz persuasiva que me lançou o desafio desta tarefa camoniana agora concluída.

Agradeço a Zeferino Coelho e a Laura Mateus Fonseca o empenhamento, o desvelo e a competência com que acompanharam o desenvolvimento e a concretização deste projeto editorial.

E por último — só na sucessão dos parágrafos... —, agradeço à minha Mulher o devotado apoio que me prestou na realização deste sonho.

Braga, 31 de março de 2011

Vitor Aguiar e Silva

Colaboradores

Abel N. Pena — Universidade de Lisboa

Apolo (Mito de); Musas (Mito das)

Aires A. Nascimento — Universidade de Lisboa

Humanismo

Albano Figueiredo — Universidade de Coimbra

Cancioneiro Geral de Garcia de Resende; Poesia peninsular do século XV e Camões (A)

Amadeu Torres — Universidade Católica Portuguesa e Universidade do Minho

Traduções latinas d'*Os Lusíadas*

Ana Filipa Gomes Ferreira — Universidade de Lisboa

Bernardes, Diogo

Ana María García Martín — Universidade de Salamanca

Bilinguismo literário luso-castelhano no tempo de Camões; Uso do castelhano na obra de Camões (O)

Ana María S. Tarrío — Universidade de Lisboa

Meneses, João Rodrigues de Sá de

Ángel Marcos de Dios — Universidade de Salamanca

Boscán, Juan; Garcilaso de la Vega; Montemayor, Jorge de

Anne Gallut-Frizeau — Universidade de Toulouse Le Mirail

Morgado de Mateus e a edição d'*Os Lusíadas* (O)

Anne-Marie Quint — Universidade de Paris III

Pinto, Frei Heitor; Receção de Camões na Literatura Francesa

António Apolinário Lourenço — Universidade de Coimbra

Camões e Fernando Pessoa

Artur Anselmo — Universidade Nova de Lisboa

Censura inquisitorial na época de Camões (A); Coelho, Manuel; Craesbeeck, Pedro; Fernandes, Domingos; Ferreira, Frei Bartolomeu; Gonçalves, António; Lira, Manuel de;

Lopes, Estêvão; Tarrique, Frei António; Tipografia portuguesa no tempo de Camões (A)

Carlos Ascenso André — Universidade de Coimbra

Degredo (Tema do... na poesia de Camões); *Eneida* e *Os Lusíadas* (A); Metamorfose (Tema da... na obra de Camões); Ovídio e Camões; Poesia e pintura na poesia de Camões

Carlos Cunha — Universidade do Minho

Braga, Teófilo (camonista); Comemoração do Tricentenário da Morte de Camões — 1880

Dinah Moraes Nunes Rodrigues — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC Rio

Cancioneiro de Luís Franco Correa; Gândavo, Pero de Magalhães de; *Rimas* de Camões (*Cancioneiro ISM* e comentários)

Elias Torres Feijó — Universidade de Santiago de Compostela

Receção de Camões na Galiza

Fernando Azevedo — Universidade do Minho

Camões e a Literatura Infantojuvenil

Fernando Paulo Baptista — Centro de Estudos Aquilínios

Ribeiro, Aquilino (camonista)

Fernando Pinto do Amaral — Universidade de Lisboa

Melancolia

Frederico Lourenço — Universidade de Coimbra

Amor; Gonçalves, Francisco da Luz Rebelo (camonista); Homero

Gilberto Mendonça Teles — Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC Rio

Receção de Camões na Literatura Brasileira

Helena Langrouva — Investigadora doutorada pela Universidade Nova de Lisboa

Camões e as Artes; Camões e a Música; Marte (Mito de); Neptuno (Mito de); Orfeu (Mito de); Viagem n' *Os Lusíadas*, nas *Rimas* e nas *Cartas* de Camões

Hélio J. S. Alves — Universidade de Évora

Corte-Real, Jerónimo; Crítica camoniana no século XVII (A) (em parceria com Maria da Conceição F. Pires); Épica na Literatura Portuguesa do século XVI (A); Epopeia e o poema cavaleiresco no Renascimento (A); Evemerismo n' *Os Lusíadas*; Faria e Sousa, Manuel de; Máquina do Mundo n' *Os Lusíadas* (A); Maravilhoso n' *Os Lusíadas* (O)

Irina Khoklova — Universidade de S. Petersburgo

Receção de Camões na Literatura Russa

Isabel Almeida — Universidade de Lisboa

Cartas de Camões; Cidade, Hernâni (camonista); Correia, Manuel; Maneirismo; Maneirismo em Camões; Mariz, Pedro de; Morais, Francisco de; Rodrigues, José Maria (camonista)

Ivo Castro — Universidade de Lisboa

Língua de Camões

João de Almeida Flor — Universidade de Lisboa

Receção de Camões na Literatura Inglesa

José Augusto Cardoso Bernardes — Universidade de Coimbra

Adamastor (Episódio do); *Auto dos Anfitriões*; *Auto d'El Rei Seleuco*; *Auto de Filodemo*; Medida Velha; Pinto, Fernão Mendes; Renascimento; Teatro

José Cândido de Oliveira Martins — Universidade Católica Portuguesa

Amora, António Soares (camonista); Figueiredo, Fidelino de (camonista); *História Trágico-Marítima* (antiepopéia da decadência do império); Naufrágio de Sepúlveda (Episódio do); Paródias d'*Os Lusíadas*; Polémica contra José Agostinho de Macedo

José Carlos Seabra Pereira — Universidade de Coimbra

Augustinianismo em Camões; Camões e o(s) Modernismo(s) em Portugal; Camões e o Neorromantismo; Inês de Castro (Episódio de)

Juan M. Carrasco González — Universidade da Extremadura (Cáceres)

Bernardim Ribeiro e Camões

Júlia Garraio — Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra

Michaëlis de Vasconcelos, Carolina; Storck, Wilhelm (camonista)

Kenneth David Jackson — Universidade de Yale

Edição *Princeps* d'*Os Lusíadas* (A)

† Leodegário A. de Azevedo Filho — Universidade Estadual do Rio de Janeiro e Universidade Federal do Rio de Janeiro

Métrica em Camões (A)

Luís de Oliveira e Silva — Universidade Nova de Lisboa

Autor e narrador n'*Os Lusíadas*; Consílio dos Deuses Marinhos; Consílio dos Deuses Olímpicos; Épica e Império; Fado e Fortuna d'*Os Lusíadas*; Gama, Vasco da; *Lusíadas* (Os) e *La Araucana*; Vasco da Gama a D. Quixote (De)

Luís de Sá Fardilha — Universidade do Porto

Cancioneiro da Biblioteca do Escorial; *Cancioneiro de Corte e de Magnates*; *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal*; *Cancioneiro de Évora*; *Cancioneiro do Manuscrito 2209* do Arquivo Nacional da Torre do Tombo; *Cancioneiro da Real Academia de la Historia de Madrid*; Castro do Rio, Martim de; Lencastre, D. João de (Duque de Aveiro); Luís, Infante D.; Portugal, D. Manuel de

Mafalda Ferin Cunha — Universidade Aberta

Camões na poesia barroca portuguesa; Quevedo (Castelbranco), Vasco Mousinho

Manuel Ferro — Universidade de Coimbra

Almeida, Manuel Pires de; Boiardo, Matteo Maria (receção em Portugal); Doze de Inglaterra (Episódio dos)

Marcia Arruda Franco — Universidade de São Paulo

Afrânio Peixoto, Júlio (camonista); Cânone literário português e Camões (O); Desconcerto do mundo (Tema do... na obra de Camões); Ficalho, Conde de, *Flora dos Lusíadas*; Horacianismo em Camões; Labirintos

Margarida Braga Neves — Universidade de Lisboa

Sena, Jorge de (camonista)

Maria Augusta Lima Cruz — Universidade do Minho

Camões e Diogo do Couto

Maria da Conceição F. Pires — Escola Secundária Gabriel Pereira (Évora)

Crítica camoniana no século XVII (A) (em parceria com Hélio J. S. Alves); Faria, Manuel Severim de

Maria do Céu Fraga — Universidade dos Açores

Armas e letras; Canção; *Cancioneiro de Cristóvão Borges*; *Cancioneiro de Fernandes Tomás*; *Círculo Camoniano*; *Collecção Camoneana* de José do Canto; Éclogas; Elegias; Epístolas; Odes; Orta, Garcia de; Pavão, José de Almeida (camonista); Sextina

Maria Helena Ribeiro da Cunha — Universidade de São Paulo

Neoplatonismo de Camões; *Revista Camoniana*

Maria Helena da Rocha Pereira — Universidade de Coimbra

Tradição clássica na obra de Camões (A)

Maria Manuela Gouveia Delille — Universidade de Coimbra

Receção de Camões na Literatura Alemã

Maria do Rosário Lupi Belo — Universidade Aberta

Camões e o Cinema

Maria Vitalina Leal de Matos — Universidade de Lisboa

Biografia de Luís de Camões; *Lusíadas (Os)*; Sá de Miranda, Francisco de

Marina Machado Rodrigues — Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Lírica de Camões: modelo de edição crítica da Nova Escola Camoniana Brasileira; Pereira Filho, Emmanuel (camonista)

Martim de Albuquerque — Universidade de Lisboa

Conceção do poder político em Camões (A)

Micaela Ramon — Universidade do Minho

Saraiva, António José (camonista); Sérgio, António (camonista); Sonetos; Sonho de D. Manuel; Tempestade Marítima (Episódio da)

Ofélia Paiva Monteiro — Universidade de Coimbra

Camões e o Romantismo português

Paulo de Medeiros — Universidade de Utrecht

Receção de Camões na Literatura Norte-Americana

Paulo Meneses — Universidade dos Açores

Carvalho, José Gonçalo Herculano de (camonista)

Pedro Serra — Universidade de Salamanca

Receção de Camões na Literatura Espanhola

Rita Marnoto — Universidade de Coimbra

Ariosto, Ludovico; Bembo, Pietro; Camões no Neoclassicismo; Castiglione, Baldassare; Hebreu, Leão; Petrarquismo; Petrarquismo em Camões; Retratos femininos na poesia de Camões; Sannazaro, Iacopo

Roberto Mulinacci — Universidade de Bolonha

Locus amoenus; *Locus horridus*; Oriente, Fernão Álvares do

Sheila Moura Hue — Universidade Federal do Rio de Janeiro

Castro, Estevão Rodrigues de; *Lusíadas (Os)*, Edição dos «piscos»; Resende, André Falcão de; *Rhythmas* de Luís de Camões (1595); Soropita, Fernão Rodrigues Lobo

Silvina Pereira — Universidade de Lisboa; Teatro Maizum

Vasconcelos, Jorge Ferreira de

T. F. Earle — Universidade de Oxford

Ferreira, António e o projeto de criação de um poema épico

Valeria Tocco — Universidade de Pisa

Lusíadas (Os): tradição manuscrita; Receção de Camões na Literatura Italiana

Vanda Anastácio — Universidade de Lisboa

Aragão, D. Francisca de; Caminha, Pero de Andrade; D. Maria, Infanta

Vasco Graça Moura — Escritor

Redondilhas *Sóbolos rios que vão* ou *Sobre os rios que vão*; Retratos de Camões

Virgínia Soares Pereira — Universidade do Minho

Lusíadas; Luso (Mito de); Resende, André de; Tágides

Vítor Aguiar e Silva — Universidade do Minho

Actéon (Mito de); Andrada, Miguel Leitão de; Baco (Mito de); Camões e D. Sebastião; *Cancioneiro Hispano-Português* da Hispanic Society of America; *Cancioneiro Juromenha*; *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*; Cãnone das *Rimas* (O); Dias, Augusto Epifânio da Silva (camonista); Forma cancionero e as *Rimas* de Camões (A); Ilha dos Amores (Episódio da); Juromenha, Visconde de (camonista); Pimpão, Álvaro Júlio da Costa (camonista); *Rimas* (ed. 1598); Vénus (Mito de)

Vítor Serrão — Universidade de Lisboa

Camões e as artes do seu tempo, entre Humanismo e *Bella Maniera*

Xosé Manuel Dasilva — Universidade de Vigo

Filgueira Valverde, Xosé; Régio, José (camonista)

Zulmira Santos — Universidade do Porto

Poesia religiosa em Camões (A); Velho do Restelo (Episódio do)

A

ACTÉON (Mito de). Actéon foi filho de Aristeu e de Autónoe — neto, portanto, de Apolo e de Cadmo — e aprendeu a arte da caça com o centauro Quíron, tendo-se tornado um hábil e apaixonado caçador. O episódio central do mito consiste na metamorfose de Actéon em cervo e na sua subsequente dilaceração mortal por parte dos seus próprios cães. As causas da sua metamorfose e da sua morte são objeto de versões diferentes: segundo alguns autores (por exemplo, Estesícoro), Actéon teria sido punido por Zeus por ter tentado desposar Sémele, amante do senhor do Olimpo; segundo outros autores (Eurípides, Diodoro Sículo), Actéon ter-se-ia jactado de ser mais exímio na arte venatória do que Ártemis; segundo outra tradição, Actéon foi culpado de ter visto desnuda uma das grandes deusas virgens, Ártemis. A mais conhecida e influente versão do mito encontra-se nas *Metamorfoses* de Ovídio (III, 138-252), onde se narra que, após uma jornada venatória, à hora do meio-dia — hora culminante da ardência solar e do desejo erótico —, Actéon entrou num bosque que não conhecia — um espaço com as características do *locus amoenus* — e avistou numa gruta a deusa Diana, que, acompanhada por ninfas desnudadas como ela, tomava banho nas águas cristalinas. Com gritos de surpresa, as ninfas rodearam a deusa, ocultando-a com os seus corpos. Diana, com o rosto tingido de rubor, salpicou com água o rosto e os cabelos de Actéon e disse-lhe que poderia contar, se fosse capaz, que a vira despojada de roupa. Logo Actéon se transformou em veado e, tendo perdido a voz, embora mantivesse a consciência de si mesmo, após ter visto nas águas o seu rosto cervino e as suas hastes, encetou uma fuga veloz, mas foi alcançado pelos seus cães que, sem o reconhecerem, o despedaçaram e devoraram. Ovídio sublinha que a metamorfose fatal não foi causada por um crime ou por uma culpa de Actéon, mas sim por um erro ou por um delito da Fortuna (nos *Tristia*, II, 105-106, Ovídio reitera este entendimento, explicando de igual modo a *relegatio* imperial que sobre ele recaíra).

Boccaccio narrou o mito na sua *Genealogia dos Deuses Pagãos* (l. V, cap. XIV), concluindo a sua narrativa com uma interpretação alegórica

proposta pelo mitógrafo Fulgêncio (século v), que haveria posteriormente de ter grande fortuna: a matilha — o catálogo ovidiano das *Metamorfoses* enumera trinta e oito cães — devorara o património de Actéon e, por isso, se podia dizer que este fora comido pelos seus animais de caça (noutras versões, os cães são substituídos pela multidão de servidores e privados que arruinam a fazenda dos senhores apaixonados pelas aventuras cinegéticas).

A narrativa ovidiana da metamorfose de Actéon está presente como subtexto na *Commedia* de Dante (*Inferno*, XIII, 124-129) e avulta também como subtexto na última estância da Canção 23 do *Canzoniere* de Petrarca, a famosa canção das metamorfoses, no qual o eu lírico se identifica com um caçador que, à hora do meio-dia, avistou «quella fera bella e cruda / in una fonte ignuda», ficando a contemplar voluptuosamente o seu corpo. Sem nunca nomear Actéon e Diana, Petrarca evoca depois o gesto de vingança da «fera bella e cruda», que transformou o caçador num cervo solitário e errante de selva em selva, atormentado pelos remorsos simbolizados pelos seus cães (embora não tenha sido dilacerado e devorado por estes).

O mito de Actéon, que alcançou grande fortuna na literatura, na pintura e na emblemática do Renascimento e do Maneirismo, aparece referido e tratado em diversos autores portugueses anteriores e contemporâneos de Camões, como deu a conhecer, em bem documentado estudo, o professor Costa Ramalho. Figura no *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende, num poema de Duarte de Resende no qual se lê: «que por solo yo mirar / tu lindeza muy ufana / a la sazón, / quieres tu conmigo usar / como la casta Diana / com Anteon». Sá de Miranda evocou o mito na sua «Fábula do Mondego», relacionando a metamorfose de Actéon com a visão, no *locus amoenus* de um bosque e de uma fonte, do corpo esplendoroso de uma ninfa. António Ferreira, na «História de Santa Comba dos Vales», narra o banho, numa «fonte clara» rodeada de floresta, à hora calorosa da sesta, da jovem Comba, cujo «castíssimo corpo» evoca o da «casta Diana», tendo a donzela cristã sido vítima do olhar cobiçoso de um rei mouro, que o poeta compara a Acteão, o caçador transformado em cervo. O mito foi também tratado numa ode de André Falcão de Resende (*Dos ilustres Meneses*) e num soneto de Diogo Bernardes (*En selva umbrosa, entre montañas puesta*).

Camões revela uma especial sedução por este mito, tanto na sua obra lírica como n' *Os Lusíadas*. Nas redondilhas do «ABC em motos», na letra Q, o mito de Actéon é evocado em relação com o desejo de ver a amada, mas se o mítico caçador perdeu a vida por querer ver Diana — Camões, ao contrário de Ovídio, insinua uma intencionalidade culposa de Actéon —, o poeta traz já a sua vida perdida por causa da mulher amada.

Na Ode IX (*Fogem as neves frias*), ao pintar, sobretudo através de cenas mitológicas, a chegada da estação primaveril, Camões descreve Diana que, cansada das suas deambulações venatórias por montes e florestas, procura «a clara fonte» onde banhará o seu divino corpo e «onde, por sorte dura, / perdeu Actéon a natural figura». Trata-se de uma anotação lacónica, na qual apenas o sintagma «sorte dura» exprime a simpatia dolorida do enunciador lírico.

O mito de Actéon ocupa um lugar de grande relevo na Écloga VII (*As doces cantilenas que cantavam*), que, segundo a epígrafe da 1.^a edição das *Rimas*, era «intitulada dos Faunos». O «Sátiro Segundo», a fim de comover e demover as ninfas fugitivas e receosas, evoca múltiplas metamorfoses trágicas sofridas por personagens mitológicas que se furtaram ou recusaram a obedecer ao Amor ou que transgrediram as suas obrigações. Entre essas metamorfoses, conta-se a de Actéon, transformado em cervo e depois devorado pelos seus próprios galgos, por ter visto o que não deveria ver («e melhor fora / que dos olhos perdera a vista escura»). A 1.^a edição das *Rimas* regista que, da narrativa desta metamorfose, foram retiradas duas oitavas, não sendo difícil concluir que a censura inquisitorial mandou suprimir os versos em que se descrevia o banho de Diana e das ninfas suas companheiras, pois o primeiro verso da oitava subsequente diz assim: «Tudo isto Actéon viu na fonte clara.» Pelo entreposto olhar do Sátiro, a *persona* lírica deveria comprazer-se numa típica cena de *voyeurisme*.

N' *Os Lusíadas*, o mito de Actéon está evocado no encontro de Vénus com Júpiter (II.35), através de uma longa perífrase: Actéon, cujo nome não é citado, é o caçador que perdeu o rosto humano ao ver Diana na água cristalina e que foi morto pelos seus famintos galgos. O elemento mais interessante da evocação do mito consiste, porém, na superlativação da beleza erótica de Vénus em relação a Diana: se Actéon tivesse visto Vénus tal como esta se mostrou a Júpiter, no esplendor pressentido das suas

formas corporais mais íntimas, nunca teria sido morto pelos seus cães, porque primeiro teria sucumbido aos seus desejos.

O mito é de novo evocado na famosa estância 26 do Canto IX, na qual é o próprio Cupido que condena a paixão venatória de Actéon, a qual o leva a apartar-se do convívio com a gente e, em particular, do convívio com a «bela forma humana», ou seja, do convívio com as mulheres. Na exegese desta estância, Faria e Sousa propôs a identificação de Actéon com D. Sebastião, cujas constantes e prolongadas lides venatórias estariam relacionadas com a sua misoginia. Camões daria assim voz às preocupações e aos receios do povo português que desejava que o jovem monarca se casasse, de modo a assegurar a sucessão no trono. Actéon é o primeiro exemplo dos «erros grandes» que se praticam no «mundo revelde», porque o neto de Cadmo desobedece ao império universal do amor e à harmonia do mundo que daí decorre. Se se aceitar a identificação de Actéon com D. Sebastião, o que se afigura verosímil, esta estância é uma das grandes expressões de coragem ética e cívica de Camões, que não hesitou, embora com hábeis cautelas retóricas, em advertir o jovem rei dos perigos que o ameaçavam: «E guarde-se não seja inda comido / desses cães que agora ama, e consumido». Alegoricamente, os cães do relato mítico são identificáveis com os validos, os criados e os monteiros que arruinavam a fazenda do soberano.

O mito de Actéon figura por último na Estância 63 do Canto IX, numa inédita metamorfose: na paisagem edénica da «Ilha namorada», Actéon não está representado como o caçador *voyeur* que espreita o corpo desnudo de Diana, nem como o cervo cruelmente despedaçado pelos seus mastins, mas como um veado que serenamente se contempla refletido nas águas translúcidas: «Da sombra dos seus cornos não se espanta / Actéon n'água cristalina e bela.» Sem o olhar voluptuoso do *voyeur*, sem o sofrimento agónico do cervo despedaçado pela matilha, Actéon inscreve-se assim na serenidade edénica da Ilha dos Amores como um ente metamórfico museificado.

BIBL.: BARKAN, Leonard, «Diana and Acteon: The myth as synthesis», *English Literary Renaissance*, 10, 3, 1980, pp. 317-359; id., *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven-London, Yale University Press, 1986; CASANOVE-ROBIN, Hélène, *Diane et Actéon: Éclats et reflets d'un mythe à la Renaissance et à l'âge baroque*, Paris, H. Champion, 2003; HEATH, J., *Actaeon, the Unmannerly Intruder. The Myth and its Meaning in*

Classical Literature, New York, Peter Lang, 1992; MELILLO REALI, Erilde, «Atteone e il re», *Studi camonianiani* 80 («Romanica Vulgaria Quaderni»-2), L'Aquila, Japadre Editore, 1980, pp. 47-62; RAMALHO, Américo da Costa, «O mito de Actéon em Camões», *Estudos Camonianos*, 2.^a ed., Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980; SILVA, Vítor Aguiar e, «O mito de Actéon como alegoria e como símbolo na poesia de Camões», *Camões: Labirintos e Fascínios*, 2.^a ed., Lisboa, Edições Cotovia, 1999; TAYLOR, Barry, «O mito de Actéon: interpretação e poetização», in PENA, Abel N. (coord.), *A Tradição Mitográfica Portuguesa. Representações e Identidade. Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 2008; VICKERS, Nancy J., «Diana described: Scattered woman and scattered rhyme», *Critical Inquiry*, 8, 2, 1981, pp. 265-279.

Vítor Aguiar e Silva

ADAMASTOR (Episódio do). Conjunto de estâncias situado no Canto V (37-60) d'*Os Lusíadas*, na parte final da narração de Vasco da Gama ao Rei de Melinde, evocando o confronto entre os marinheiros que se dirigem para a Índia e um gigante petrificado, que se assume como obstáculo à viagem.

Depois de terem superado o temor do fogo de santelmo e da tromba marítima (V.18-22) e de terem vencido os apuros em que o aventureiro Fernão Veloso tinha colocado os seus companheiros na baía de Santa Helena (31-36), os portugueses prosseguem a sua viagem num cenário de harmonia. A aparição do gigante constitui, por isso, um fator de surpresa, induzindo nos nautas uma espécie de medo instintivo: «Arrepiam-se as carnes e o cabelo, / [...] só de ouvi-lo e vê-lo!» (40).

A materialização da figura ocorre assim sob o registo clássico da metamorfose, sendo o elemento de partida uma simples nuvem escura que se coloca acima dos marinheiros [«ũa nuvem que os ares escurece, / Sobre nossas cabeças aparece» (37)]. Erguendo-se então no ar, em forma de ameaça, o gigante vai profetizar um vasto rol de «naufrágios e perdições de toda sorte». As mortes de Bartolomeu Dias (44) e de D. Francisco de Almeida (45) remetem para a lógica da punição dos pioneiros; mais significativo é ainda o caso do naufrágio do galeão de *S. João* e os efeitos que provocou em Manuel de Sousa Sepúlveda e D. Leonor de Sá, sua esposa. De facto, se a vingança operada nas figuras do «descobridor» do Cabo e no primeiro vice-rei da Índia se enquadra no registo épico, já o sofrimento e a morte dos dois esposos («amantes míseros») e dos «filhos caros» institui uma lógica de tragédia. Assim se sintetiza, através da

privação da vida e do amor, o preço que os lusitanos têm de pagar pela conquista da glória.

Após uma primeira fase, na qual o gigante se assume como oponente à viagem, segue-se uma interpelação do Gama: «[...] Quem és tu? Que esse estupendo / Corpo, certo me tem maravilhado?» (49). Esta pergunta desnudante traduz uma importante alteração na atitude e no discurso do gigante que, embora a contragosto [«Me respondeu, com voz pesada e amara / Como quem da pergunta lhe pesara» (idem)], vai narrar a história dos amores fracassados com Tétis, uma ninfa por quem se tinha incontroladamente apaixonado. Na impossibilidade de superar o obstáculo ontológico que o separava da bela ninfa, o gigante impulsivo decide conquistá-la pela força. Em sintonia com sua mãe (Dóris), Tétis atrai então o crédulo gigante para uma cilada. Este, que já tinha sido privado da vontade desde que vira a ninfa pela primeira vez [«[...] e logo presa / A vontade senti, de tal maneira / Que inda hoje não há coisa que mais queira» (52)], vê-se agora mineralizado, quando julgava abraçá-la. O seu sofrimento transforma-se então em suplício perpétuo, já que, somaticamente morto mas animicamente vivo, se vê obrigado a contemplar, para sempre, a exibição da nereida enganosa: «[...] e por mais dobradas mágoas, / Me anda Tétis cercando destas águas» (59). No final, em nova metamorfose disfémica, o gigante desaparece, envolto em choro.

O Gama, seu único interlocutor, apenas retém do episódio a profecia dos «duros casos». Mas a ligação entre as duas partes do episódio é manifesta: a circunstância de o gigante se assumir como obstáculo à prossecução da viagem (a caminho do Amor e do Conhecimento) não pode dissociar-se do facto de ele ser, sobretudo, um desenganado amoroso. Nessa medida, para além de representar um obstáculo épico, ao serviço da caracterização do herói sacrificial, a figura do Adamastor encarna também, num outro nível de sentido, o desespero e o despeito dos vencidos. No final em nova metamorfose disfémica, o gigante desaparece, envolto em choro.

Recorrendo a um mito mediterrânico (o do gigante que se vê penalizado pelo excesso dos seus impulsos), Camões retoma uma matriz que podemos situar no Renascimento (Rabelais fala diretamente da figura no *Pantagruel*, publicado em 1533) ou em épocas mais recuadas: na *Gigantomachia*, de Claudiano (século IV), a figura surge com o nome de Damastor (evocando ironicamente o verbo «domar»), onde é irmão de

Pallas, um outro gigante que se converteu em pedra, à vista da cabeça de Medusa; finalmente, a figura pode ser reportada aos *Argonautas*, de Valério Flaco (século I), fazendo lembrar a oposição entre Bóreas e os viajantes. Embora recorrendo a uma memória identificável, Camões recriou neste episódio central da epopeia uma fábula fortemente idiossincrásica, que reúne a sua visão da Vida e do Amor, feita de Engano e Desengano, Conquista e Renúncia, Instinto e Privação, Lirismo e Tragédia. É nessa medida que se confirma a sua importância nuclear no conjunto de toda a produção camoniana. A ponto de, por via dos acidentes evocados, da interpretação fatalista desses mesmos acidentes e até dos traços de disformidade física que afastam a figura da belíssima ninfa, poder ver-se no Adamastor uma projeção parcial do próprio autor (MENDES, 1974).

Para além das significações específicas que detém na epopeia camoniana, a personagem vai ser algumas vezes retomada nas literaturas de língua portuguesa, em registos diferenciados: no poema heroico intitulado *Sagres* (1898), o poeta brasileiro Olavo Bilac ressuscita a figura que, desta vez, se opõe aos sonhos de aventura do infante D. Henrique. Alguns anos depois (1934), Fernando Pessoa faz surgir na *Mensagem* um Mostrengo convencional, em antagonismo com o homem do leme, coletivamente caracterizado na sua coragem superadora. Finalmente, no poema intitulado «Naus de verde pinho» (1996), Manuel Alegre, em registo conjunto, retoma o substrato camoniano e pessoano, cometendo à figura de um marinheiro de perna de pau o papel de profeta ominoso.

Para além da repercussão literária que viria a obter, a figura do Adamastor haveria ainda de transformar-se num tópico cultural, representando os obstáculos sobre-humanos e os medos arquetipais com que o homem (nauta de qualquer época) tem de se confrontar na conquista dos seus desígnios.

BIBL.: BERNARDES, José Augusto Cardoso, «Tétis, o Adamastor e o peito ilustre lusitano», *Biblos* LXIV (1988), pp. 119-134; CASTRO, Aníbal Pinto de, «O Episódio do Adamastor: seu lugar e significação na estrutura d'*Os Lusíadas*», in *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008, pp. 175-190; MENDES, João, *Literatura Portuguesa I*, Lisboa, Verbo, 1974, pp. 234-239; POST, Houwens, «A cronologia da composição de várias passagens d'*Os Lusíadas*», *Revista Ocidente*, vol. LXXXIII (1972), pp. 293-316; RAMALHO, Américo da Costa, «Aspectos clássicos do Adamastor», *Estudos Camonianos*,

Lisboa, 1980, pp. 35-44; SARAIVA, António José, «Lugar do Adamastor na estrutura d'Os Lusíadas», *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegano-Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 653-658; VIEIRA, Yara Frateschi, «Adamastor. O pesadelo de um ocidental», *Colóquio/Letras*, 98 (1987), pp. 25-37.

José Augusto Cardoso Bernardes

AFRÂNIO PEIXOTO, Júlio (camonista) (1876-1947). Foi o brasileiro que mais se empenhou para a instituição da Camonologia como disciplina universitária em Portugal, tendo sido idealizador, mentor, arquiteto e executivo da inauguração, a 5 de abril de 1924, da cadeira de Estudos Camonianos, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cujo primeiro titular foi José Maria Rodrigues. Teve a ideia da cátedra e intermediou o processo entre o benemérito português, industrial residente no Rio de Janeiro, o Sr. Zeferino Rebêlo de Oliveira, que com a doação de títulos provisórios financiou a cátedra, e a instituição portuguesa. O cunho intelectual da iniciativa foi imediatamente reconhecido e retribuído pela Faculdade de Letras de Lisboa através do doutoramento *honoris causa* de Afrânio Peixoto.

No Brasil, comemorou tais feitos no bojo das homenagens ao quarto centenário do nascimento de Camões, aceitando a data de Teófilo Braga para o nascimento do poeta em 4 ou 5 de fevereiro de 1524, a partir da interpretação de versos da canção *Vinde cá meu tão certo secretário*: «Quando vim da materna sepultura / de novo ao mundo, logo me fizeram / Estrelas infelices obrigado», em que se conjecturou referência a um dilúvio prognosticado pelos astrólogos para tal data, «por ajuntamento de alguns planetas em o signo de *Piscis*». A efeméride foi logo festejada pelo incansável camonista, então presidente da Academia Brasileira de Letras, por meio de duas conferências proferidas em 1924, a de abertura das comemorações na inauguração da cadeira de Estudos Camonianos, relida no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, sobre *A camonologia ou os estudos camonianos*, enfocando o Camões épico, e a de encerramento, sobre Camões lírico, na Academia Brasileira de Letras, a 24 de dezembro.

O quarto centenário do nascimento de Camões ainda deu margem à criação da Sociedade de Estudos Camonianos (SEC), para a qual redigiu e publicou ainda em 1924, *Camões e a Medicina*, e, em parceria com Pedro

A. Pinto, o *Dicionário d'Os Lusíadas*, logo estimado como «espécie de vade-mécum do lusiadicismo». Principalmente aí, mas também em notas aos seus ensaios, elucidou expressões idiomáticas e conotações privativas da época de Camões, como, por exemplo, o sentido de «cair em uma coisa», isto é, «se dar conta dela», «dar por ela». No seu ensaio *Língua Camões*, em que recolheu amostras da pesquisa sobre significados e acepções, revelou talento invulgar para a pesquisa do léxico e para a filologia.

Sem dúvida, Afrânio Peixoto foi um fino intérprete da obra camoniana. A crítica das fontes literárias e históricas de *Os Lusíadas*, a inclusão da lírica camoniana ou do *Parnaso* como uma das fontes do épico, o humorismo de Camões, as relações entre o poeta e o Brasil e vice-versa são temas para os quais contribuiu com competência, erudição e criatividade, como nos estudos publicados e proferidos para comemorar outras efemérides camonianas e de camonistas: *O Morgado de Mateus, editor d'Os Lusíadas*, em 1925, para celebrar o centenário da morte de Sousa Botelho; *O Parnaso, de Camões, fonte de Os Lusíadas*, publicado no Instituto, n.º 73, em Coimbra, em 1926; em 10 de junho do mesmo ano, «*Os Lusíadas de D. Pedro II*, lido no próprio IHGB, em cuja biblioteca se encontra ainda hoje o exemplar do imperador, que se julgava ter pertencido a Camões; *Camões humorista*, em 10 de junho de 1927, na SEC; *Camões e Vergílio*, na Academia das Ciências de Lisboa, em 1930; do mesmo ano é o estudo sobre Camões e o Brasil, lido a 10 de junho. *O endereço d'Os Lusíadas* e *O velho do Restelo*, por sua vez, avançam nas pesquisas acerca das fontes históricas do épico.

Em seus estudos críticos, Afrânio Peixoto mostra bastante intimidade com o texto camoniano, recheando os comentários com copiosas citações e referências num nível de detalhe espantoso para uma época em que não havia computadores. Como conferencista, tinha o dom da palavra oral e refundia pela memória os textos que escrevia, à medida que os proferia em variadas cerimônias para a comemoração do poeta. Com pleno domínio da oratória, capaz de se adaptar aos diversos auditórios, Afrânio Peixoto divulgou o interesse por Camões para além da Academia e da Faculdade de Letras, sendo ele mesmo um médico, mestre de Higiene na Faculdade de Medicina, e professor de Medicina Pública e de Criminologia na Faculdade de Direito, ambas no Rio de Janeiro. Ainda viveu, portanto, no

tempo em que a fonte poética era objeto do comentário erudito, feito pelos homens cultos de ciência. Não é à toa que retoma Humboldt e o conde de Ficalho como leitores da natureza d' *Os Lusíadas*.

Evidentemente, o arguto intérprete e precioso pesquisador compartilhou muitos dos preconceitos exegeticos característicos dos estudos de Camões naquele momento, tais como as hipóteses fantasiosas a respeito das amadas reais do poeta, como a infanta Dona Maria, a sempre noiva meia irmã de Dom João III, ou Dona Francisca de Aragão, a quem o poeta enviou a regra glosada, «Mas, porém, a que cuidados», com o conhecido bilhete explicativo, ou ainda Isabel Tavares (Belisa) e Catarina de Ataíde (Natércia). A respeito das supostas amadas desfia a sua erudição deduzindo a biografia a partir da referência a uma série de poemas do *Parnaso*, sem avançar na pesquisa histórica acerca de tais figuras femininas. Notável é a sua hipótese, por semelhança fonética, de aproximação entre o mitológico Dinamene e o cantonês Ti Na Men, a china morta afogada na foz do Mecom. Compartilhou ainda a crença na ficção criada pela tradição crítica da épica a respeito das duas edições de *Os Lusíadas* de 1572, juízo que não resiste a uma pesquisa histórica sobre os processos artesanais da tipografia quinhentista, com a existência de tiragens cheias de exemplares diferentes, cujas gralhas eram atalhadas no curso da impressão. Afrânio Peixoto aceitou a tese, bem típica da projeção anacrônica do temperamento romântico na interpretação do passado, mas já enunciada desde os comentários de Faria e Sousa, e ainda aceite até o último terço do século XX, das duas edições com data de 1572 de *Os Lusíadas*: uma verdadeira, com o pelicano para a esquerda do leitor, e a contrafação, para a direita, que seria posterior. A este propósito mantém-se com tal opinião mesmo citando uma nota em que Rodrigo da Fonseca Magalhães ironiza a existência, aventada por Castilho, de uma terceira edição, no mesmo ano e na mesma casa editora, diante de um terceiro exemplar diferente dos dois conhecidos. Trata-se de nota pertencente ao ensaio «Os Lusíadas de D. Pedro II»: «O terceiro tem, como digo, o mesmo frontespício e variantes com os dois primeiros; daí resulta a opinião de que foram três as edições daquele ano. Não acho que sejam argumentos os que se empregam para se darem os dois primeiros volumes como representantes de duas edições, porque é mais que possível, é provável que na continuação da tiragem se fôssem achando faltas, que se

saiu corrigindo sem desprezo das primeiras fôlhas [...]. Considerando a imperfeição dos prelos, da composição, dos correctores, de tudo, quem não vê que isso deveria assim acontecer?» (MAGALHÃES 1932, p. 377, nota 1).

Como crítico, conheceu momentos brilhantes em que soube conciliar a sua formação em Medicina com a exegese de passos obscuros da obra do poeta, no ensaio *Camões médico ou a Medicina d'Os Lusíadas*. A decifração das referências à anatomia feminina, na imagem das «brancas flores» de Inês de Castro e dos «roxos lírios» de Vênus, foi imediatamente homologada e tornada clássica pela camonologia então nascente. A respeito dos versos: «Porém nem tudo esconde nem descobre / O véu dos roxos lírios pouco avaro» (*Os Lusíadas*, II.37), considera que a imagem botânica não representa «nem a pele do corpo todo, nem a do ventre, nem talvez os pêlos do púbis, nem talvez esse *oro hilado*, mas sim as mesmas partes “de quem vergonha é natural reparo” [II.37], as partes pudendas. E aí, — como dizê-lo? [...] O que esses “roxos lírios”, aí localizados, significam para mim [...] são as mucosas vermelhas dessas partes, entreabertas às vezes na maturidade do desenvolvimento, ou na indiscrição amorosa, que o Poeta quis “realisticamente” descrever» (PEIXOTO 1932, pp. 262-264). Agora em *Os Lusíadas*, III.132, as «brancas flores» que o *colo de garça* de Inês de Castro «sustinha», como um «soutien»: «Além desta razão, filológica ou lingüística, de minha interpretação, tenho ainda outra, decisiva, histórica e artística, que *as obras com que amor matou de amores*, de Inês a D. Pedro, eram as do seu colo alabastrino, os seus seios...» (PEIXOTO 1932, p. 275).

BIBL.: Livro comemorativo da Fundação da Cadeira de Estudos Camonianos, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1927; MAGALHÃES, in PEIXOTO, J. Afrânio, *Ensaaios Camonianos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932; PEIXOTO, J. Afrânio, *Medicina d'Os Lusíadas*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1924; id., *Dinamene, Alma minha gentil*. Estudo de Afrânio Peixoto seguido de 44 poesias de Luís de Camões, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926; id., *Ensaaios camonianos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932; id., *Camões e o Brasil*, Paris/Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, s/d; RIBEIRO, Leonídio, *Vida e Obra de Afrânio Peixoto*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, Biblioteca de Altos Estudos, 1951.

Marcia Arruda Franco

ALMEIDA, Manuel Pires de (1597-1655). Formado no contexto de florescimento cultural eborense, é um exemplo perfeito daqueles que, conscientes do valor do património literário herdado de tempos não muito distantes, se propõem preservá-lo e defendê-lo. Com um rigor muito próprio e uma sólida formação de base, bebida na leitura dos clássicos ou dos poetas mais modernos da Itália, Espanha e França, elabora uma teoria literária que lhe permite participar com estudos aprofundados em acesas polémicas, sobretudo nas que se centravam na obra camoniana.

Nascido em Évora, em 1597, Manuel Pires de Almeida estuda no Colégio do Espírito Santo, onde obtém o grau de Mestre em Artes, frequentando, de seguida, o curso de Teologia na mesma Universidade. Não chega a concluí-lo, pois parte para o estrangeiro, ficando a conhecer a França e a Itália. Regressa por volta de 1620 e recebe ordens religiosas. Em 1630, parte para Roma, onde permanece dois anos, que aproveita para conhecer a fundo as ideias de vanguarda no domínio da crítica e da teoria literária. Em 1638, está de volta a Lisboa e aí fica até 1655, ano da sua morte.

O contexto político que então se vivia sob a Monarquia Dual, não só contribui para a exaltação da epopeia nacional, configurada n' *Os Lusíadas*, como proporciona a ambiência ideal para a composição de imitações, com a aspiração mais ou menos explícita de restaurar a independência perdida. A par do que acontecia em Itália com a *Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, que se tornara tão familiar que era entoada de cor, em Portugal, a obra camoniana, a par de críticas cerradas, tornara-se igualmente um modelo por excelência. Em simultâneo, assistia-se a uma verdadeira glorificação de Camões como poeta nacional, que punha em evidência a perfeição do poema, ou seja, apresentando-o como a realização mais conseguida dos preceitos do poema épico. Como tal, a leitura d' *Os Lusíadas* torna-se cada vez mais condicionada pelas normas definidas como específicas do poema épico, género altamente codificado, sobretudo a partir da divulgação da *Poética*, de Aristóteles, e dos trabalhos dos teorizadores e comentadores italianos do século XVI. É também nesta altura que o poema de Torquato Tasso, concluído em 1575, mas só editado em 1581, começa a ser divulgado em Portugal, quer através de traduções, em especial a castelhana, aparecida naquela mesma década, quer lido no original numa das suas numerosas edições, certamente a que continha as

anotações de Guastavini, como se depreende da leitura dos textos críticos de Manuel Pires de Almeida. Neste contexto, não tardaria muito que a *Gerusalemme Liberata* se tornasse um paradigma e, como tal, passasse a competir com *Os Lusíadas*. Surge até uma certa rivalidade entre aqueles que entronizavam Camões como o príncipe dos poetas épicos, e os outros, que lhe contrapunham Tasso. Tal polémica tornou-se em si uma pedra de toque para a história dos códigos literários em Portugal.

Inicialmente, todo o debate se centrou à volta do episódio do sonho de D. Manuel e ampliou-se gradualmente a toda a extensão do poema. Foi esse episódio d'*Os Lusíadas*, tão considerado na altura pelo seu valor simbólico e por nele se pôr à prova o estro poético camoniano, que serviu de pedra de toque para a crítica do tempo, pela crescente necessidade de explicação e explicitação do texto, assim como para a defesa do poema nacional no período conturbado da unificação política da Península. Daí se concentrar em tão breve trecho um rol de características que também o poema deveria partilhar — desde a questão do uso da mitologia, à verosimilhança, à necessidade de uma boa imitação, ao decoro e conveniência, e até à invenção. Com tal debate, estava, pois, traçada a fortuna do episódio do sonho de D. Manuel, que passaria a ocupar a atenção da intelectualidade portuguesa durante cerca de século e meio.

Tudo começou, então, quando Manuel Pires de Almeida, ao participar nos trabalhos da Academia dos Ambientes, de Évora, em 1629, apresenta um trabalho intitulado *Juízo Crítico sobre a Visão do Indo e Ganges, Rios da Índia, a El-rei D. Manuel, Representado nos Lusíadas de Camões em o Canto Quarto*, que vai desencadear um forte debate em torno do poema camoniano, centrando-se na sequência, como o título sugere, que narra o sonho do Venturoso, e tendo como antagonistas, sobretudo, João Soares de Brito, João Franco Barreto e Manuel de Faria e Sousa. Se considerarmos os textos produzidos em resposta a este, embora espaçados no tempo, por vezes com intervalos de décadas, teremos de admitir que o debate à volta do passo em questão acaba por dar lugar a uma polémica lapidar entre camonistas e tassistas, se bem que muitos textos tenham sido obliterados, tendo desaparecido ou sido sonegados os que evidenciavam uma maior hostilidade contra Camões e em favor de Torquato Tasso, que entretanto se afirmava como modelo alternativo ao poeta nacional. Para a discussão então estabelecida, o período mais intenso na produção de textos situa-se

após a segunda passagem de Pires de Almeida por Itália, precisamente após o seu regresso definitivo à pátria, verificado em 1632, através da composição dos seus escritos mais relevantes, depois reunidos em quatro volumes manuscritos, hoje na Torre do Tombo, depois de terem pertencido à riquíssima livraria dos Duques de Cadaval.

Se, como vimos, Manuel Pires de Almeida, com o *Juízo Crítico sobre a Visam do Indo, e do Ganges* que veio suscitar a grande polémica entre camonistas e tassistas, as respostas não demoraram a fazer-se ouvir e a primeira surge por iniciativa de João Soares de Brito, na *Apologia em Que Se Defende a Poesia do Principe dos Poetas d'Hespanha Luis de Camoens No Canto IV. Da est. 67 à 75. & Cant. 2. Est. 21. & Responde às Censuras d'hum Critico d'estes Tempos*, cujo texto é a refundição de outro, manuscrito, com o título de *Resposta ao Juízo Crítico do Lic.º M. el Pirez de Almeida sobre a Visam do Indo, e do Ganges*, texto que foi copiado por Pires de Almeida em 1639. Por sua vez, a réplica de Pires de Almeida a Soares de Brito insere-se na *Resposta ao Intuito do Apologista*, também de 1639, assim como na *Replica Apologetica á Resposta do Licenciado Joam Soares de Brito do Juizo da Visam do Indo, e Ganges, Escrita com a Penna do Author do mesmo Juizo*, igualmente datada do mesmo ano ou do ano seguinte. Neste ambiente acalorado desse ano de 1639, vem ainda a lume o *Discurso Apologético sobre a Visão do Indo e do Ganges no Canto IV dos Lusíadas*, da responsabilidade de João Franco Barreto, que perfila com João Soares de Brito, e que estaria destinado a circular, igualmente manuscrito, durante os séculos seguintes. Por sua vez, Manuel de Faria e Sousa publica a monumental edição d' *Os Lusíadas*, acompanhada de comentários. De imediato, Pires de Almeida reage à iniciativa de Faria e Sousa com a *Resposta a Manuel de Faria e Sousa Ett. Defendendo a Luis de Camões de alguns Descuidos, que lhe Imputamos no Sonho, que Teve el Rey D. Manuel, Aparecendolhe o Indo, e o Ganges* e, inabalável, continua a sua vasta produção crítica, centrando-se sempre em temas relacionados com a épica e assumindo de contínuo a mesma atitude polémica. Por volta de 1640, Pires de Almeida volta à carga com a *Defensam do Apenso ao Juizo Critico* e, dois anos mais tarde, em 1642, com o *Exame do Cap. 3. á Resposta da Censura 4...*, que se trata de outra resposta a Soares de Brito, motivada agora pela publicação da *Apologia* acima indicada. Depois deste período, por volta de 1648, Manuel Pires de Almeida dedica-se, também

ele, ao comentário d'*Os Lusíadas*, que deixa incompleto, no Canto V, e, por volta de 1652, também se devota às *Rimas*, aproveitando, para o efeito, o comentário já elaborado por Manuel de Faria e Sousa, na altura ainda não publicado, visto que este só surge à luz do dia em 1685.

Um pouco à margem desta contínua produção crítica, embora profundamente condicionado pelo contexto, e com intuitos menos polémicos, surge, em 1636, o *Discurso Poético*, de Manuel de Galhegos, anteposto à *Ulisseia*, de Gabriel Pereira de Castro. Se compôs outros textos de natureza teórica ou polémica, não chegaram aos nossos dias, nem aparecem referenciados, talvez mesmo por emparelharem com Manuel Pires de Almeida. De igual modo, embora ainda se refiram as declarações de Francisco Rodrigues de Silveira, de D. Agostinho Manuel de Vasconcelos e de D. Francisco Child Rolim de Moura militando em idênticas fileiras, nada destes escritores com semelhante conteúdo é do conhecimento público, talvez por manifestarem fortes reservas ao poeta português. Aos dois últimos faz D. Francisco Manuel de Melo alusão no *Hospital das Letras*, obra em que já procede a uma apreciação um tanto abrangente da polémica, muito embora ainda manifeste claramente a sua preferência pela facção dos camonistas.

Por conseguinte, centrando-se tal polémica em Manuel Pires de Almeida, detentor de uma vasta cultura e conhecedor dos autores, teorizadores e críticos literários mais relevantes do seu tempo, ele foi, sem dúvida alguma, uma figura de referência, que se rodeou de um escol de estudiosos do poema camoniano, que o apoiavam ou se lhe opunham acerrimamente, levando-o inicialmente a levantar-lhe sérias reservas e, no fim, a admitir o seu valor e lugar de posição nas Letras Portuguesas. Polemista imbatível, foi, pois, o mentor de um dos debates mais acesos da História da Ideias Literárias em Portugal.

BIBL.: **Obras de Manuel Pires de Almeida:** Cod. 1096-A do Arquivo Nacional da Torre do Tombo: *Viagem ao Parnaso*.

Cod. 1096-B: *Eloquência, Retórica e Poética*, fl. 1-48 e 63-64v; *Poeta. Regimento Poético*, fl. 65-160v; *Idea de la Fabula Representativa*, fl. 161-191; *Modelo de la Epopeia, o Imagem del Poema Eroico*, fl. 197-210; *Juízo Crítico sobre a Visão do Indo e Ganges, Rios da Índia, a El-rei D. Manuel, Representado nos Lusíadas de Camões em o Canto IV*, fl. 215-232; *Resposta a Manuel de Faria e Sousa Ett. Defendendo a Luis de Camões de alguns Descuidos, que Lhe Imputamos no Sonho, que Teve el Rey D. Manuel, Aparecendolhe o Indo, e o Ganges*, fls. 233-

240; *Resposta ao Juízo Crítico do Ldo Mel. Piz' d'Almeida*, fl. 241-262; *Resposta ao Intuito do Apologista*, fl. 265-339; *Replica Apologetica á Resposta do Licenciado Joam Soares de Brito do Juizo da Visam do Indo, e Ganges, Escrita com a Penna do Author do mesmo Juizo*, fls. 340-383; *Defensam do Apenso ao Juizo Critico*, fls. 384-389; *Exame do Cap. 3. á Resposta da Censura 4...*, fls. 391-537v; *Episódio: Sua Natureza, e Seu Significado*, fl. 540-541.

Cod. 1096-C: *Comentário d'Os Lusíadas de Luis de Camões* (Cantos I-V), fls. 1-572; *Canções. Os Vestidos Elisa Revolvía. Sobolos rios que vão*, fl. 573-581v.

Cod. 1096-D: *Elegia de Luís de Camões à Morte de Dom Tello*, fl. 1v-15v; *Comentário às Rimas Várias de Luís de Camões*, fls. 16-118; *Fragmento do Comentário ao Sonho de D. Manuel*, fl. 120-121.

Estudos sobre o autor: AMORA, António Augusto Soares, *Manuel Pires de Almeida — Um Crítico Inédito de Camões*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1955; FERRO, Manuel, *A Recepção de Torquato Tasso na Épica Portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade, 2004, pp. 171-272; MIRANDA, José da Costa, «Manuel Pires de Almeida, crítico do século XVII, e os seus manuscritos: Lugar de Camões e de alguns poetas e teorizadores italianos», *Brotéria*, 1980, vol. 111, n.^{os} 1-2-3, pp. 44-54; PIRES, Maria da Conceição Ferreira, *Os Académicos Eborenses na Primeira Metade de Seiscentos. A Poética e a Autonomização do Literário*, Lisboa, Colibri, 2006; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, «Manuel Pires de Almeida», *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, 1995, vol. I, col. 165-157; PIVA, Luís, «Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a proposição de *Os Lusíadas*», *Revista Camoniana*, 1971, vol. 3, pp. 235-258; id., «Manuel Pires de Almeida, Comentarista de *Os Lusíadas*», *O Ocidente*, Nova Série, 1973, vol. LXXXIV, n.^o 418, pp. 89-99; id., «O Quinto Canto de *Os Lusíadas* visto por Manuel Pires de Almeida», *Revista Camoniana*, 2.^a série, 1978, vol. 1, pp. 59-66.

Manuel Ferro

AMOR. Onnipresente na lírica e no teatro (e com pontual, mas marcada, importância n' *Os Lusíadas*), o Amor é talvez o tema de maior alcance significativo na obra de Camões. Trata-se de um *Leitmotiv* rico em ramificações complexas, tanto no que respeita à sua genealogia (pois confluem nas conceções camonianas de Eros sensíveis ressonâncias do tratamento dado ao Amor nas literaturas greco-latina, italiana e castelhana), como no que toca às concretizações e entrosamentos do tema na obra camoniana propriamente dita, sendo que, na multiplicidade de efeitos que o tema do Amor provoca no leitor de Camões, o mais irresistível e ao mesmo tempo mais enganador será a ilusão de que o motivo serve ao poeta para encriptar a sua autobiografia.

Ao contrário, porém, do que sucede com Petrarca, cantor de Laura, ou até com António Ferreira — recorde-se a presença, nos sonetos deste

autor, da sua esposa, Maria Pimentel —, no caso da lírica camoniana depara-se-nos a elisão tão propositada quanto enigmática da identidade factual da(s) amada(s), o que permite duas leituras possíveis: (1) uma leitura biográfica, segundo a qual a vida privada de Camões estaria de facto codificada na sua poesia lírica, cabendo ao hermeneuta a tarefa detectivesca de haurir do texto as pistas que confirmariam cumulativamente a identidade desta ou daquela mulher real; (2) uma leitura não-biográfica, alicerçada antes no subtilíssimo jogo de códigos poético-literários que Camões domina à perfeição em todos os géneros que cultivou, leitura essa que vê no objeto de escrita, eleito pelo sujeito emissor do texto poético, não tanto esta ou aquela amada real, mas sim a própria fenomenologia do Amor.

Contra (1) é preciso frisar que, de Faria e Sousa a José Hermano Saraiva, nunca foi possível construir uma metodologia (quer histórica quer prosopográfica) suscetível de objetivação factual para explicitar as identidades reais das mulheres apostrofadas por Camões, facto flagrantemente posto em destaque pela falta de coincidência das identidades propostas (D. Francisca de Aragão, D. Catarina de Ataíde, Infanta D. Maria, D. Violante de Andrade e filha, etc.). Quanto a (2), gostaríamos de lembrar, em abono de uma leitura mais sustentada pelo jogo de códigos poético-literários, os precedentes latinos (sobretudo Propércio e Ovídio) e a importante teoria, propugnada por Maria Wyke, segundo a qual, já na poesia amorosa latina, não é de uma *woman* que se trata, mas sim de uma *written woman*, de uma «mulher escrita» (a *scripta puella* de Propércio), cuja identidade só vive e respira no texto e em função do texto. Também assim se entende melhor que, da «pretidão» da Bárbora cativa à brancura alvinitente da dama petrarquizante, todos os cromatismos do amor sejam possíveis nesta exploração essencialmente literária que Camões faz da fenomenologia de «amar».

Paralelamente, há que entender a função do Amor em grande parte da lírica de Camões como dinâmica-motriz do próprio ato de escrever. O Amor é, por assim dizer, o combustível que põe a máquina da escrita em ação. Nas redondilhas com o título «Carta a ãa Dama» (p. 7, ed. Costa Pimpão), é das suas próprias asas que o Amor arranca a pena que dá ao poeta como instrumento de escrita: «das asas tirou a pena / com que me fez escrever». Seguem-se os seguintes versos: «E dando-me a padecer /

tudo o que quis que pusesse, / pude, enfim, dele dizer / que me deu com que escrevesse / o que me deu a escrever». Esta ideia do Amor como dinâmica autossuficiente da escrita tem um correlato significativo num dos poemas mais subtilmente codificados que Camões escreveu, a primeira canção da edição *princeps* da lírica (1595), *Fermosa e gentil dama, quando vejo*. Na primeira estrofe, o sujeito lírico vinca de várias formas a autossuficiência do Amor por ele sentido face à amada: diz não ter outro objetivo que não o próprio sentimento de desejar («de meu não quero mais que meu desejo»), chegando a declarar-se apaixonado por si mesmo («e de mim, que vos amo, / em ver que soube amar-vos, me namoro»), a ponto de sentir ciúmes por interposta pessoa, ciúmes de si próprio (isto é, chamando a si os ciúmes imaginários da dama): «e fico por mim só perdido, de arte / que hei ciúmes de mim por vossa parte».

É neste contexto do entendimento autossuficiente do Amor que podemos também ler a permuta de identidades entre amador e coisa amada que encontramos no famoso soneto *Transforma-se o amador na coisa amada* e nas redondilhas *Se só no ver puramente e Amor, cuja providência* («porque n'alma vos levasse, / respeitando o mal de ausência / quis que em vós me transformasse»). Este último poema elide uma *vexata quaestio* que se coloca ao sujeito lírico dos outros dois textos referidos, a saber: pode a transformação anímica do amador na amada racionalizar, suprir e até compensar a impossibilidade da concretização carnal do amor concebido de acordo com os códigos platonizantes do petrarquismo? Pergunta o sujeito lírico do famoso soneto: «se nela está minh'alma transformada, / que mais deseja o corpo de alcançar?» O repúdio do amor carnal surge igualmente na aludida Canção I, com a referência ao «nefando e torpe desatino» que o Amor também inspira, logo posto de parte pelo poeta: «se ainda mais que ver, enfim, pretendo, / fraquezas são do corpo, que é de terra, / mas não do pensamento, que é divino».

Outra fonte de tensão que penetra a cada passo na poesia amorosa de Camões é a desproporcionalidade de sentimentos vividos pelo amador e pela amada. Disto se dá expressão lapidar na canção *Vão as serenas águas*, mormente nos versos «é que nunca sentia / no tempo que fui vosso / quererdes-me vós quanto vos eu quero». Daí que a vivência do amor, longe de se afigurar experiência de júbilo e de exaltação, é constantemente descrita como sendo algo de doloroso: «Amor nunca vi / que muito

durasse / que não magoasse» (redondilhas *D'amor e seus danos*). Esta ideia atinge a sua expressão mais literariamente perfeita e mais densa na canção *Vinde cá, meu tão certo secretário*, um dos mais exaltantes textos líricos de toda a poesia em língua portuguesa, que surge, a par da ilusão de «autobiografia» que origina na mente de quem o lê, como tratado-síntese do tema do amor não-correspondido em Camões.

Ora este tema é transversal aos vários géneros líricos cultivados por Camões; e não é pelo facto de soar com um timbre mais íntimo e confessional nos Sonetos e nas Canções (aparente confessionalismo de registo esse que convida a fazer equivaler o sujeito lírico à pessoa «Luís de Camões») que o tema do amor não-correspondido assume menos importância noutros géneros (Odes, Éclogas), onde impera uma sofisticação mais decantada na construção do(s) sujeito(s) lírico(s). A complexa correlação entre máscara e rosto, tão pregnante de sentido na poesia bucólica, permite a Camões oscilar entre uma enunciação subjetiva que se expõe «biograficamente» (pense-se nas dedicatórias a D. António de Noronha das Éclogas *A quem darei queixumes namorados* e *As doces cantilenas que cantavam*) e uma enunciação mais objetiva, onde um texto saturado de motivos virgilianos (e de outros arrancados ao sedutor mosaico da poesia italiana e espanhola) fica, no entanto, aquém de convalidar por completo o *omnia vincit amor* da Bucólica X de Virgílio, entre outras razões porque o amor não-correspondido de matriz teocritiana e virgiliana adquire tonalidades mais sombrias devido àquilo que Maria do Céu Fraga tão bem designou como a «corrosão do idílico» na poesia bucólica de Camões. Todavia, pode dizer-se que é no texto bucólico camoniano que encontramos, com contornos mais perfeitos, a «Teoria do Amor» em Camões, nomeadamente na fala do Segundo Sátiro na Écloga dos Faunos (a já citada *As doces cantilenas que cantavam*), que parece recuperar uma longa tradição filosófica, inclusive pré-platónica, já que a conceção de Amor verbalizada por este Sátiro (Amor como força e ordem universal) ecoa, de modo involuntário, a teorização sobre o Amor do pré-socrático Empédocles.

A Écloga dos Faunos é um texto que surge aos olhos do leitor de Camões como que geminado com outro, mais famoso ainda: o episódio da Ilha dita «dos Amores» no Canto IX d'*Os Lusíadas*. Os paralelos são evidentes no que toca à temática da perseguição lasciva com vista à

violação (tendo por cenário uma natureza paradisíaca), ainda que, no episódio épico, haja uma importante diferença: na verdade, o subtexto da violação implícita na perseguição das ninfas pelos nautas lusitanos não passa de fingimento (e de condimento) para realçar o picante de uma situação que culmina de facto na consumação sexual, ao passo que os Sátiros do texto bucólico veem-se diminuídos e limitados à mera verbalização de Eros, pelo simples motivo de que a união com as ninfas escapa fisicamente ao seu alcance; dir-se-ia que o discurso poético brota, na Écloga dos Faunos, da sexualidade frustrada, funcionando a poesia — como de resto, a outro nível, noutros poemas líricos camonianos — como substituto do ato sexual, já que o alívio da tensão erótica, por meio da sua descarga no orgasmo, é regularmente sonogado na poesia de Camões (daí a surpresa sempre renovada ante a orgia dos nautas lusíadas na Ilha de Vénus...). Note-se, ainda, que em ambos os textos há um ambiente de sexo transgressivo que se instaura por via da função subversiva das alusões mitológicas, muitas delas alusivas ao incesto (relações sexuais entre irmão e irmã ou entre pai e filha), à violação e à homossexualidade (que marca presença na referência aos amores de Apolo por Jacinto e Ciparisso em ambos os textos). Pode dizer-se, em suma, que tanto a Écloga dos Faunos como a Ilha dos Amores nos desenham, pela sugestão de atos sexuais «eventualmente chocantes», paisagens eróticas que são estranhas aos outros cultores da arte da poesia no Portugal de Quinhentos.

Bem diverso é o posicionamento em relação ao Amor e à sua manifestação carnal que surpreendemos nas sublimes redondilhas *Sôbolos rios que vão*. Trata-se de um poema tão rico na sua teia de complexidades semânticas que pode ser lido de várias maneiras; mas, a par das (já por diversas vezes exploradas) linhas de leitura que seguem os motivos bíblicos, platónicos, órficos e outros, existe também a possibilidade de ler o poema como despedida da poesia, por um lado (ou pelo menos de certo tipo de poesia), e como despedida da atividade sexual, por outro. É sobretudo na segunda parte do poema que nos vamos dando conta de um assumir cada vez mais explícito daquilo a que poderíamos chamar «voto de castidade», com a rejeição da carne «que mil vezes te levantas / contra quem te senhoreia» (quintilha 63), formulação de que não andarás arredada uma metáfora itifálica. Assim sendo, no termo de um longo *servitium amoris* na poesia, será, em última análise, na superação da sexualidade que

Camões entrevê, em *Sôbolos rios*, a felicidade liberta das «prisões baixas» de Eros (cf. soneto 85, COSTA PIMPÃO). Por outras palavras, a alegria «em tudo perfeita e cheia, / de tão suave harmonia / que nem, por pouco, recreia, / nem, por sobeja, enfastia» (quintilha 70).

BIBL.: FRAGA, Maria do Céu, *Camões: Um Bucolismo Intranquilo*, Coimbra, 1989; id., *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, 2003; MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Introdução à Poesia de Luís de Camões*, 2.^a edição, Lisboa, 1983; SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, 1994; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, 2008; WYKE, Maria, «Written Women: Propertius' *scripta puella*», *Journal of Roman Studies* 77, 1987, pp. 47-61.

Frederico Lourenço

AMORA, António Soares (camonista). Discípulo e sucessor do «Mestre» Fidelino de Figueiredo na cátedra de Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, António Soares Amora (1917-1998) dedicou uma parte significativa das suas pesquisas aos estudos camonianos. Seguindo a sugestão crítica de Fidelino de Figueiredo (1916, pp. 28-35 e 185-196), reconstituiu uma parte da polémica camoniana do século XVII (Manuel Pires de Almeida *versus* João Soares de Brito); e consagrou especial atenção ao contributo do seiscentista Manuel Pires de Almeida (Évora, 1597-Lisboa, 1655), autor de comentários diversos sobre a obra de Camões, numa época áurea da difusão do poeta.

O trabalho de Soares Amora surgiu sob a forma de tese académica, intitulada *Manuel Pires de Almeida — Um Crítico Inédito de Camões* (1955). Aí se publica, em apêndice, o texto «Exame de Manuel Pires de Almeida sobre o particular juízo, que fez Manuel Severim de Faria das partes, que há de ter a epopeia, e de como Luís de Camões as guardava nos seus *Lusíadas*», escrito em 1638 (AMORA 1955, pp. 109-175). Assumidamente, o trabalho deste camonista fixa a sua atenção apenas numa parte da extensa obra manuscrita legada por Manuel Pires de Almeida (AMORA 1955, pp. 11-24), isto é, no documento em que o crítico eborense rebate, pormenorizadamente, várias afirmações do estudo de Manuel Severim de Faria — publicado em *Discursos Vários Políticos* (Évora, 1624) —, sobre a vida de Camões e juízo acerca do poema épico

(AMORA 1955, pp. 43-60). Aliás, é bastante significativo que este e outros trabalhos de Pires de Almeida tenham ficado inéditos por longo tempo.

Com base no seu conhecimento dos cânones e modelos clássicos, colhido na formação em teoria literária das obras de Aristóteles, Quintiliano e de outros tratadistas, o erudito crítico eborense mostrou-se avesso a alguns panegíricos de Luís de Camões — sobretudo de Manuel Severim de Faria, cujas afirmações do *Discurso* desmonta argumentadamente; mas também de João Soares de Brito, Manuel de Faria e Sousa, João Franco Barreto e outros. Ao mesmo tempo que emite e fundamenta detido juízo crítico sobre *Os Lusíadas*, o censor Manuel Pires de Almeida combate sobretudo os erros de doutrina e de interpretação, bem como os correspondentes excessos dos incondicionais apologistas camonianos, que em muitos passos louvam o que não é louvável. Ou seja, contrariando certos arbítrios da crítica camoniana coeva, Pires de Almeida personifica sobretudo a confiança no exercício de uma crítica literária alicerçada na segurança da doutrina teórica e seus princípios universais, mais apta para corrigir quer os defeitos do poeta épico quer os erros dos apologistas camonianos. Por isso, Soares Amora é perentório ao afirmar que «a Pires de Almeida se devem, no Seiscentismo português, a defesa, a ilustração e a primeira tentativa de definição da crítica literária» (AMORA 1955, pp. 73-81).

Diante das frequentes apreciações apologéticas ou das críticas infundamentadas, o exigente autor do *Exame* sobre Camões contrasta com uma nova crítica, mais analítica, rigorosa e sistemática, materializada num vasto conjunto quer de elogios quer de censuras a *Os Lusíadas* — como ao episódio do sonho de D. Manuel (*Os Lusíadas*, VI.66-75) —, defeitos decorrentes sobretudo da falta de observação ou de fidelidade aos princípios e regras da doutrina clássica, pressupondo implicitamente uma teoria sobre a epopeia, de visível matriz aristotélica. Entre os «defeitos grandes» no que diz respeito à teoria épica clássica, censurou quer o uso da mitologia pagã quer a falta de unidade de herói e de ação.

Já Fidelino de Figueiredo realçara o excesso de formalismo e de «servilismo» da crítica seiscentista na aplicação da doutrinação clássica de géneros literários como o da epopeia (FIGUEIREDO 1916, p. 30). Soares Amora assinala também no licenciado Manuel Pires de Almeida a exigência (e também a intransigência crítica), servida por um «ímpeto

polemístico» e por um espírito enformado pela doutrina preceptiva da poética clássica, sobretudo através de fontes italianas. Salienta ainda o facto de a preparação intelectual e a intuição crítica do censor seiscentista serem perturbadas pelo rigor do seu método, assente na subserviência aos ditames da poética clássica. À luz desta crítica severa e categórica, o crítico seiscentista procurou demonstrar, racionalmente «apoiado em “exemplos, em autoridades, e razões”, que Camões — a quem não falta genialidade, mas talvez apenas doutrina —, não alcançando a perfeição absoluta, nem sempre guardou os preceitos clássicos da epopeia» (AMORA 1955, p. 75).

Definitivamente, na análise do camonista brasileiro, Pires de Almeida instaurou nos estudos seiscentistas sobre Luís de Camões «o direito de discutir, objectiva e imparcialmente, a sua obra, de lhe apontar as altas qualidades, mas também pequenos defeitos» (SOARES AMORA 1973, p. 185). Esta vertente polémica e até certo ponto dessacralizadora da obra de Camões irá acentuar-se no formalismo neoclássico de Setecentos (de Luís António Verney a José Agostinho de Macedo, entre outros).

Como era de esperar, a ousadia de apontar imperfeições à criação de Camões desencadeou não só manifesta divergência de interpretações, mas sobretudo forte animosidade dos variados comentadores e admiradores da epopeia camoniana, mais apostados no processo de entusiasmada glorificação do poeta nacional. Porém, a qualidade e a extensão dos trabalhos críticos de Pires de Almeida garantiram-lhe um lugar central na crítica camoniana de Seiscentos, demasiado enredada em querelas inflamadas e estéreis, à sombra de uma lógica contraposta de apologistas/censores.

Além da preocupação de sistematizar a evolução dos estudos camonianos em várias intervenções (AMORA 1973; 1980); e de ser responsável por uma edição didáctica d’*Os Lusíadas* (Belo Horizonte/São Paulo, Ed. Itatiaia/Ed. da Universidade de São Paulo, 1980), Soares Amora viu os seus estudos em torno do laborioso crítico Manuel Pires de Almeida serem depois continuados por outros estudiosos camonianos, com destaque para Luís Piva e Maria Lucília Gonçalves Pires. Mais recentemente, José Manuel Ventura (2010, pp.143-298) publicou um estudo sobre o crítico camoniano João Soares de Brito e a *Apologia em Que Defende João Soares de Brito a Poesia do Príncipe dos Poetas*

d’Espanha Luís de Camões (1641) — reeditada em apêndice —, em que o seiscentista defende a epopeia de Camões face às censuras de Pires de Almeida, no âmbito da conhecida polémica em torno do episódio do sonho de D. Manuel: «Este passo de Camões, narrado no Canto IV d’*Os Lusíadas*, foi objeto de uma acesa controvérsia, que se desenrolou entre exacerbados elogios e críticas. A posição de Soares de Brito, enquadrada na mentalidade estética do Barroco, tem o mérito de tratar com grande sensibilidade literária e minuciosa análise o texto camoniano» (VENTURA 2010, p.13).

BIBL.: AMORA, António Soares, «Primeiros passos da camonologia no século XVII», *Romanistische Jahrbuch*, Hamburg, IV (1953-1954), pp. 344-358; id., *Manuel Pires de Almeida — Um Crítico Inédito de Camões*, São Paulo, Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Ciência e Letras, 1955; id., «A Prosopopéia, de Bento Teixeira, à luz da Moderna Camonologia», *Revista da Faculdade de Letras* (Lisboa), Série 3 (1), 1957, pp. 402-408; id., «A crítica feita ao poema no decurso da história literária», *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação d’*Os Lusíadas*, 1973, pp. 175-205; id., «Análise retrospectiva e prospectiva dos estudos camonianos em 1980», *Brotéria*, vol. 111 (1980), pp. 5-18; id., «A Camoniana de Guilherme de Almeida», in AA VV, *Para Segismundo Spina: Língua, Filologia, Literatura*, São Paulo, Edusp / Iluminuras, 1995, pp. 173-183; FIGUEIREDO, Fidelino de, *História da Crítica Literária em Portugal* [2.^a ed., Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1916 (1.^a ed., 1910)]; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, Lisboa, ICALP, 1982; id., «Camões no Barroco (A Crítica camoniana na época barroca)», *Revista da Universidade de Coimbra*, 33 (1985), pp. 87-98; id., «Fragmentos de uma poética seiscentista. Textos inéditos de Manuel Pires de Almeida», *Românica*, Lisboa, 1-2 (1992-1993), pp. 305-315; PIVA, Luís «Discurso apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a Proposição de *Os Lusíadas*», *Revista Camoniana*, São Paulo, 1971, pp. 235-258; id., «Manuel Pires de Almeida, comentarista de *Os Lusíadas*», separata de *Ocidente*, Lisboa, 418, 1973, vol. 3, pp. 89-99; SABIO PINILLA, José Antonio, *La Crítica a «Os Lusíadas» en Portugal (1571-1987)*, Granada, Departamento de Filologías, 1990; VENTURA, José Manuel, *João Soares de Brito, Um Crítico Barroco de Camões*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

José Cândido de Oliveira Martins

ANDRADA, Miguel Leitão de (Pedrógão Grande-Lisboa; 1553-1632). Em 1629 foi publicada em Lisboa, por Matheus Pinheiro, uma obra da autoria de Miguel Leitão de Andrada, intitulada *Miscellanea do sitio de Nossa Senhora da Luz do Pedrógão Grande*, cujas primeiras licenças datam de março e abril de 1626. Em 1867 foi publicada desta obra, pela

Imprensa Nacional, uma «nova edição correta», que foi reproduzida em edição fac-similar, em 1993, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Miguel Leitão de Andrada teve uma vida agitada e aventureira. Terá cursado, na Universidade de Coimbra, a Faculdade de Cânones, não tendo obtido a respetiva licenciatura. Em junho de 1578, embarcou na armada organizada por D. Sebastião para combater em Marrocos e participou na Batalha de Alcácer-Quibir, na qual foi ferido e feito prisioneiro. Tendo conseguido fugir, regressou a Portugal através de Gibraltar. Chegou ao reino em janeiro de 1580, quando o Cardeal-Rei, D. Henrique, se encontrava muito doente (veio a falecer em 31 de janeiro daquele ano). Durante um breve período, apoiou a causa de D. António, Prior do Crato, mas, ainda antes da Batalha de Alcântara (24-25 de agosto de 1581), abandonou as forças que se congregavam em torno de D. António e retirou-se para a sua vila natal de Pedrógão. Após três casamentos, o segundo dos quais com uma história acidentada, devido à suspeita de ter assassinado a esposa, Miguel Leitão de Andrada tornou-se um homem abastado, fidalgo da Casa Real e cavaleiro da Ordem de Cristo.

A *Miscellanea* revela um autor com certa cultura literária — as citações que faz de autores da antiguidade greco-romana e da Antiguidade cristã serão todavia, em vários casos, de segunda mão —, com conhecimentos da História de Portugal e da Espanha e um observador relativamente bem informado da sociedade portuguesa do seu tempo. Miguel Leitão de Andrada intitulou o seu livro *Miscellanea* por nele aparecerem misturadas diversas matérias — por isso lhe chamou metaforicamente também «selada» — e adverte no «Prologo aos Leitores Benevolos» que no corpo da obra figuram «cousas alheias», isto é, textos que não são da sua autoria, respondendo assim antecipadamente aos seus eventuais críticos: «que me mostrem hum só livro de quantos té hoje são escritos, que não tenha cousas alheias, e antes algumas inteiramente tresladadas». Ora o grande interesse da *Miscellanea* para os estudos camonianos consiste exatamente nos poemas que nela são publicados pela primeira vez, anónimos, e que, ao longo dos séculos, foram atribuídos a Camões.

Vejamos primeiro o caso dos sonetos. No «Prologo», figura o soneto *Quando os olhos ponho no passado*, aceite como de autoria camoniana por Faria e Sousa, Juromenha e Teófilo Braga. O próprio Faria e Sousa afirma, porém, que tinha visto o soneto num manuscrito, em castelhano, atribuído

ao conde de Vimioso. Como demonstrei em estudo dedicado a esta questão, no ms. 17.719 da Biblioteca Nacional de Espanha, o chamado *Cancioneiro de Mendes Britto*, datado de 1623, o soneto figura de facto em castelhano e atribuído ao conde de Vimioso, D. Francisco de Portugal, tudo levando a crer que o soneto da *Miscellanea* é uma tradução portuguesa do originário soneto em castelhano. O soneto *Este terrestre chaos com seus vapores* (pp. 256-257) foi atribuído a Camões por Faria e Sousa, Álvares da Cunha, Juromenha e Teófilo Braga e rejeitado por todos os editores do século XX. O soneto *Crescei desejo meu, pois que a ventura* (p. 259) foi aceite como camoniano por Faria e Sousa, Álvares da Cunha, Juromenha, Teófilo Braga, Rodrigues-Vieira, Hernâni Cidade, Maria de Lurdes Saraiva e Roger Bismut e foi excluído do cânone das *Rimas* por Costa Pimpão e Elisabeth Naïque-Dessai. O soneto *He o gozado bem em agoa escrito* (p. 260) foi integrado no *corpus* camoniano por Faria e Sousa, Álvares da Cunha, Juromenha e Teófilo Braga, sendo excluído por todos os editores do século XX (sabe-se, por diversas fontes, que o seu autor é D. Diego da Silva y Mendoza, conde de Salinas e marquês de Alenquer). O soneto *Nunca em Amor damnou atrevimento* (p. 266) foi incluído na lírica camoniana por Faria e Sousa, Álvares da Cunha, Juromenha, Teófilo Braga, Rodrigues-Vieira e Hernâni Cidade. Costa Pimpão rejeita a autoria camoniana, tal como Roger Bismut, e Maria de Lurdes Saraiva considera incerta a sua autoria. As conclusões do estudo que consagrei ao poema corroboram a tese da apocrifia do soneto, cuja redação originária é em língua castelhana. O soneto *Si mil vidas tuviera que entregaros* (p. 270) foi atribuído a Camões apenas por Teófilo Braga, sendo conhecidas diversas fontes que apontam como seu autor Lope de Vega ou o conde de Salinas. O soneto *De quantas graças tinha a natureza* (p. 271) foi aceite como camoniano por Faria e Sousa, Álvares da Cunha, Juromenha, Teófilo Braga, Rodrigues-Vieira, Cidade e Maria de Lurdes Saraiva (que o considerou «um poema primicial»). Costa Pimpão considera-o apócrifo. Roger Bismut aceita-o no *corpus* camoniano com reservas. O soneto *Si gran gloria me vino de mirarte* (p. 278) foi publicado pela primeira vez na edição das *Rimas de Luiz de Camões, Segunda Parte* publicada em 1616 por Domingos Fernandes, numa versão portuguesa muito estrofiada. Faria e Sousa corrigiu formalmente o soneto, que veio a ser acolhido, sob esta forma corrigida, por Álvares da Cunha, Juromenha, Teófilo Braga,

Rodrigues-Vieira e Cidade. João Franco Barreto, na sua edição das *Rimas* de Camões (Segunda Parte, 1669), publicou uma versão portuguesa diferente da de Faria e Sousa. Costa Pimpão excluiu o soneto da sua edição das *Rimas* e Roger Bismut rejeitou também a autoria camoniana. Maria de Lurdes Saraiva entende que não existem condições documentais, nem elementos intrínsecos para sustentar a autoria camoniana (é também o meu entendimento). Anote-se que o *Cancioneiro Juromenha* reproduz o soneto na versão castelhana, com atribuição de autoria a Sá de Miranda, inclinando-se Carolina Michaëlis, que publica o soneto na sua edição das *Poesias* de Miranda, para esta atribuição.

Em conclusão, os sonetos anónimos da *Miscellanea* que têm sido atribuídos a Camões suscitam múltiplas e fundamentadas reservas, dúvidas e objeções quanto à sua autoria, sendo significativo que tenham sido introduzidos no *corpus* dos sonetos camonianos pelos grandes responsáveis da *diástole* acrítica desse *corpus*: Faria e Sousa, Álvares da Cunha, Juromenha e Teófilo Braga

O caso das três canções publicadas na *Miscellanea* e que foram atribuídas a Camões merece ponderação cuidadosa. São os seguintes poemas: *Ó pomar venturoso* (pp. 14-16); *Quem com solido intento* (pp. 316-318) e *Que he isto, sonho? Ou vejo a nimpha pura* (pp. 319-320). As três canções foram primeiramente atribuídas a Camões por Faria e Sousa (Canções XII, XIII e XIV), que afirma que nos seus manuscritos figuravam entre vários poemas de Camões, mas sem atribuição expressa de autoria. Álvares da Cunha acolheu esta atribuição autoral: «As três Cançoens seguintes andão cõ muitos erros impressas nas Miscellaneas de Miguel Leytão, he certo serem de Luis de Camoens, como se colhe de alguns manuscritos, a quem seguimos, & com quem as emmendamos» (tal como fizera Faria e Sousa). Manuel Pires de Almeida (1597-1655) defende igualmente a atribuição da autoria das três canções a Camões, afirmando que figuravam em muitos manuscritos «debaixo do seu nome». As três canções foram aceites como camonianas por Juromenha, por Teófilo Braga e por Maria de Lurdes Saraiva e excluídas por Rodrigues-Vieira, Costa Pimpão e Cidade. Jorge de Sena, após laboriosas análises, propende para «a inclusão de princípio» no cânone de duas das canções apócrifas: *Ó pomar venturoso* e *Quem com solido intento*. Tendo em consideração as

características formais e semânticas das três canções, entendendo que não é de rejeitar liminarmente a sua autoria camonianiana.

Anote-se, por último, que Miguel Leitão de Andrada foi um leitor admirativo de *Os Lusíadas*, manifestando-se na *Miscellanea* diversos ecos intertextuais dessa leitura, sobretudo relacionados com a «Ínsula divina» ou «Ilha de Vénus».

BIBL.: BISMUT, Roger, *La Lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970; CIRURGIÃO, António, *Leituras Alegóricas de Camões e Outros Estudos de Literatura Portuguesa*, Lisboa, IN-CM, 1999; SENA, Jorge de, *Uma Canção de Camões*, Lisboa, Portugália Editora, 1966; *Sonetos de Camões. «Corpus» dos Sonetos Camonianos*. Edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Braga, Barbosa & Xavier, 1980; SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, 2.^a ed., Lisboa, Cotovia, 1999.

Vítor Aguiar e Silva

APOLO (Mito de). 1. O mito. Deus da mitologia grega, filho de Zeus e de Latona, Apolo, o mais grego dos deuses do Olimpo, é uma personalidade complexa e intrigante, cuja vida decorre entre Delos, o Olimpo e Delfos. As fontes mitográficas conjugam versões gregas, latinas e pós-clássicas, mas é sobretudo a tradição délica e délfica que interessa considerar. Sob o voo premonitório dos cisnes sagrados, Apolo nasce em Delos (a Luminosa), ilha sagrada do mar Egeu, peregrina pela Grécia até chegar ao país dos hiperbóreos. Chega a Delfos e ao Parnaso, onde floresce o loureiro sagrado, e mata Píton, a serpente primordial protetora do antigo oráculo de Témis. Para celebrar o feito institui os Jogos Píticos. Segue-se uma fase errante e purificadora, durante a qual, armado do arco e da lira, viaja pelos mares em busca de sacerdotes para os ritos sagrados, metamorfoseado em golfinho ou em jovem de longos cabelos, pilotando milagrosamente a nau cretense até à aurora e ao sol; regressa a Delfos, santuário rupestre, *omphalós* (umbigo) do mundo, e ali institui os oráculos que haviam de inspirar Cassandra e a Sibila de Cumas. Na etapa gloriosa da sua vida encontra-se no monte Hélicon, presidindo aos rituais da poesia, da música e da dança na companhia das Musas. Nos mais antigos textos literários gregos, Apolo é conhecido por vários epítetos alusivos à sua natureza ambígua: *ékbolos*, «deus que acerta ao longe»; *alexíkakos*, «deus que afasta o mal»; *lóxias*, «oblíquo»; *sauroctónos*, «matador da

serpente»; Febo, nome próprio e epíteto latino mais difundido, relacionado com *phóbos* (terror) e *phoîbos* (brilhante, solar). A esse lado claro-escuro do deus acrescem os epítetos de *Muságeta*, «condutor das Musas»; *kouîros*, «jovem e belo», inventor da lira, da medicina e eternamente apaixonado. Da Antiguidade Clássica ao Renascimento, o mito manteve-se estável na sua morfologia e mitemas de base, elementos que lhe dão uma intemporalidade poética e iconográfica e lhe asseguram uma identidade única e inconfundível. Das lendas apolíneas mais alimentadas pelos poetas renascentistas figuram os oito anos de servidão em casa de Admeto, o castigo aplicado ao sátiro Mársias, o nascimento de Asclépio, filho da infiel Corónis, e sobretudo as suas aventuras amorosas com heróis, ninfas e comuns mortais: Cirene, Dafne, Corónis, Clície, Jacinto, Ciparisso. Mas Apolo é sobretudo inspirador e protetor da poesia, da música, da harmonia e das artes em geral. A iconografia medieval e renascentista representa o deus no Parnaso, rodeado das Musas, com a lira, o loureiro e o Sol, principais atributos olímpicos, segundo Boccaccio. Deus da razão e da euforia cósmica, protetor e evérgeta, como já acontecera na Roma de Augusto, também no século XVI será investido de novos poderes áulicos, cósmicos e solares, materializados numa moeda cunhada com a efígie de Filipe II, sob o lema *Iam illustrabit omnia* (A partir de agora iluminarei o mundo).

2. Camões. Nenhuma outra divindade do panteão greco-romano, à exceção de Vénus, assume tanta centralidade e força poética na lírica e na épica de Camões ou mesmo na generalidade do *corpus* poético quinhentista. Três aspetos maiores do mito são a considerar na obra do poeta: Apolo e a poesia; a polionomástica; as aventuras amorosas do deus. Se a função primordial da poesia é cantar o sentido da existência, tão grandiosa empresa requer o sopro e a assistência de Apolo Muságeta, que não só inspira como potencia a «fúria poética» do épico: «Apolo e as Musas, que me acompanharam, / Me dobrarão a fúria concedida,...» (*Os Lusíadas*, VII.87.5-6). De forma elíptica ou descritiva, metafórica ou denotativa, o poeta recria a face numinosa de Febo Apolo, enobrecendo os seus elementos positivos e civilizadores que ascendem à tradição épica de Homero e Virgílio e à poesia de Ovídio. De certa forma, Camões é mitógrafo à maneira renascentista, a cujo génio poético nada escapa: não só vai além dos convencionalismos poéticos tradicionais, como ilumina os

aspectos mais primitivos do mito em função de novos modelos poetológicos e novas formas de leitura e receção. Se uma simples alusão ao «hórrido Píton, brava serpente» [*Sonetos*, 18 (1616), *Lírica Completa* II 73] remete para os elementos primitivos e ctónicos do mito, já as sugestivas referências ao simbolismo do «filho de Latona», vencedor da serpente, ou ao «claro inventor da medicina» servem para enaltecer as virtudes e os benefícios humanos daquele «que, se o temido Hector matar podia, / também chagas mortais curar sabia» (*Ode ao Conde do Redondo*, 17-18, *Lírica Completa* III 123-125). A tradição poética atribui a Apolo antigos e variados nomes que compreendem diversas facetas da sua vida. Um aspeto rico e fascinante da poesia camoniana é o recurso à polionomástica, técnica formular que só um *poeta doctus* como ele consegue transpor para a poesia, e por meio da qual condensa ou molda com mestria os episódios mais sugestivos do mito: Febo, Délio, Anfrísio (topónimo da Tessália), Amador de Clécie, Amador da Larisseia, Latónico, Pastor de Admeto, Senhor de Delos, Timbreu (santuário de Apolo em Troia), entre outros. Do mesmo modo, as grandiosas imagens solares, nobilitantes da «Lusitânia esfera» e tão intensas em Camões, bem como os aspetos apolíneos, culturais, naturalistas e vegetalistas do deus são realçados por numerosas expressões metafóricas, estilemas e perífrases: «lira dourada», «cítara dourada», «moço louro», «tranças de ouro», «louro sagrado», «pai das nove irmãs», «cândido cisne», «senhor da fonte», «árvore febeia», «luz febeia», «inventor da medicina», «ervas apolíneas»... Significativo é o recurso a fórmulas e a epítetos consagrados pela retórica aristotélica e horaciana, mas que remontam à mais antiga tradição épica. Dos muitos epítetos atribuídos a Febo Apolo, sublinhem-se os de «divino», «dourado», «almo», «crespo e louro», a associar ao elegíaco «crespo Hiacinto», e ao «intonso Febo», este último da *Ode ao Conde do Redondo*. Latinismo genuíno dos poetas latinos, o adjetivo *intonsus* parece decalcado de *akersekómês* (de cabelo não cortado), um dos epítetos homéricos do *Hino a Apolo*, que o poeta, imbuído de cultura humanista, não podia desconhecer. As aventuras amorosas e quase sempre trágicas de Apolo ocupam o imaginário poético de Camões com forte presença sobretudo na lírica: assim, Apolo e Corónis, mãe de Asclépio, conhecida pelo mitónimo latino de Larisseia, e cuja conduta o poeta classifica de «adúltera» (*Os Lusíadas*, X.I.1-2), como já antes o fizera em severo juízo

o poeta de Tebas (Píndaro, *Pítica*, 3); Apolo e Clície/Clécie, a jovem amada pelo Sol, transformada em heliotropo (Ovídio, *Metamorfoses* IV), merece a atenção do poeta: «E tu, constante Clície, a quem falece / a fé de teus amores enganosos, / no louro amante, que de ti se esquece, / se esquecem os teus olhos saúdosos» (*Écloga VII*, 404-407). Se as alusões às «flores Hiacintinas» ou ao «purpúreo Jacinto» (*Os Lusíadas*, IX.62.3; *Écloga II*, 204, *Lírica Completa* III, 268), por quem «o dourado Apolo» suspira, são como fugazes miniaturas marchetadas de tristeza, já os amores de Apolo e Dafne, ninfa da montanha, filha de Peneu, constituem um dos motivos mais inspiradores e poeticamente elaborados. Símbolo da perseguição amorosa inspirada em Ovídio (*Metamorfoses* I), o tema da metamorfose de Dafne ocorre nove vezes em oito composições: «Se lembranças te fazem, Febo, triste, / de Dafne, para ti tão fera e crua, / a quem com tal vontade já seguiste; / também te lembrará como por tua / causa foi transformada em verde rama, / por não se ver da roupa casta nua;» (*Elegia de Sexta-Feira de Endoenças*, 19-24, *Lírica Completa* III, 190). O contexto e a proximidade geográfica deste episódio aproximam-no do ritual de servidão e purificação de Apolo em casa de Admeto, depois da morte de Píton, protetora do Parnaso (*Écloga VII*; *Soneto*, 18). Na intitulada *Écloga dos Faunos*, 352-355, autêntica enciclopédia amorosa quinhentista, o poeta volta a encarecer, em singular paralelismo mitológico, a metamorfose vegetalista de Dafne e Ciparisso: «Vede mais a verde árvore peneia, / que foi já noutro tempo Ninfa bela, / e Ciparisso, angélico Mancebo, / ambos verdes com lágrimas de Febo». Outras alusões porventura menos significativas aos amores de Apolo surgem dispersas na obra poética de Camões.

BIBL.: BARRETO, João Franco, *Micrologia Camoniana*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1982; CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*. Leitura, Prefácio e Notas de Álvaro da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro, 5.^a edição, Instituto Camões, Lisboa, 2003; id., *Lírica Completa*, edição de Maria de Lurdes Saraiva, IN-CM, Lisboa, tomo II (1994), tomo III (2002); Ovídio, *Metamorfoses*, Lisboa, Cotovia, 2007; CASTRO, Aníbal Pinto de, *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coimbra, 2007; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Camoniana Varia*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coimbra, 2008; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa, 1979; SILVA, Vítor Aguiar e, *A lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008; WEST, Martin L. (edição tradução), *Homeric Hymns, Homeric Apocryphe, Lives of Homer*, Loeb Classical Library, London, 2003.

ARAGÃO, D. Francisca de (c. 1536/1537-1615). D. Francisca de Aragão foi uma das frequentadoras da corte portuguesa quinhentista a quem alguns biógrafos de Luís de Camões atribuíram um papel de relevo. Nos relatos que foram consolidando a imagem de Luís Vaz como um poeta enamorado e vítima do sofrimento amoroso, D. Francisca surge mencionada, com relativa frequência, como uma das suas amadas. Esta conjectura assenta na interpretação de alguns dados documentais. Com efeito, nas edições de 1595 e de 1598 das *Rimas* camonianas incluem-se dois textos, um curto bilhete em prosa e um poema em redondilha, que estão acompanhados por epígrafes em que D. Francisca é mencionada («Carta que o Autor mandou a dona Francisca de Aragão, com a glosa acima» e «A dona Francisca d'Aragão, mandando-lhe esta regra para que lha glosasse»). Por outro lado, numa das compilações de ditos e anedotas da corte quinhentista que se preservam, figura o relato de um episódio galante vivido entre Camões, Jorge de Montemor e a mesma senhora (n.º CX na edição de Lund) que permite identificar D. Francisca de Aragão com a dama «que lhe chamou cara sem olhos» mencionada na epígrafe da esparsa que começa *Sem olhos vi o mal claro* impressa nas duas primeiras edições da Lírica. Entre as diferentes versões de composições atribuídas ao poeta dispersas por cancioneiros manuscritos dos séculos XVI e XVII também se encontram epígrafes com a indicação de que teriam sido dedicadas a D. Francisca de Aragão: é o que acontece, por exemplo, com a lição da ode *Pode um desejo imenso*, que figura no «manuscrito apenso» à edição de 1595. Contudo, quer o facto de se tratar de ocorrências esporádicas em textos que apresentam atribuições diferentes noutros testemunhos quer a crítica interna dos próprios poemas deixam margem para dúvidas quanto à segurança dessas informações.

Dada a escassez de dados concretos relativos à biografia de Luís de Camões, estes indícios de um possível relacionamento com D. Francisca de Aragão deram azo a especulações sobre o grau de intimidade que poderia ter existido entre ambos. Note-se, todavia, que nem os primeiros biógrafos camonianos, Pero de Mariz e Manuel Severim de Faria, nem o seu comentador seiscentista Manuel Faria e Sousa atribuíram um papel de

relevo a D. Francisca de Aragão nas suas narrativas sobre a vida do poeta. Manuel Severim de Faria parece ter sido o primeiro a interrogar-se sobre a vida amorosa de Camões, chegando a avançar a hipótese de que a sua partida para a Índia tivesse acontecido «ou por causa dos amores da corte, ou por ver que as flores de sua poesia lhe não davam fruto». Baseando-se nas obras atribuídas ao épico, nas quais, em sua opinião, «ordinariamente os Poetas deixam escritas suas vidas», refere-se a esta dama uma única vez, incluindo o seu nome numa lista que elabora a partir das epígrafes das *Rimas*, dizendo: «[Camões] foi tido em grande estima dos maiores senhores, e mais prezados daquele tempo [...]. Nem era de menor valor a mercê que recebeu das senhoras D. Francisca de Aragão, D. Guiomar Blasfé, e da senhora Infanta D. Maria, como se vê nas suas obras.» Faria e Sousa, por seu lado, associou D. Francisca de Aragão a D. Manuel de Portugal, com base nas alusões diretas que se leem em alguns dos poemas deste, e considera ter sido outra dama, D. Catarina de Ataíde, a causa da paixão camoniana. Esta última hipótese viria a ser reforçada pela descoberta de um relato manuscrito atribuído a Diogo Paiva de Andrade, adquirido em 1871 por Camilo Castelo Branco. Inspirado nesse documento, o escritor oitocentista contribuirá para a difusão da ideia de que D. Catarina teria tido uma relação sentimental com Luís Vaz no estudo que dedicou a Camões em 1880.

A inclusão de D. Francisca de Aragão nas narrativas biográficas construídas para Camões e a atribuição a esta personagem do papel de amada do épico deve-se, em grande medida, à ação de Teófilo Braga, o qual, entre 1871 e 1917, foi elaborando uma versão da biografia camoniana que manteve sem grandes alterações, apesar de a ter enriquecido com novos pormenores ao longo dos anos, nas obras *Poetas Palacianos* (1871), *História de Camões* (1873), *Os Novos Críticos de Camões* (1873), *Eschola de Camões* (1874), «Biographia de Camões» incluída no *Plutarcho Português* (1881), *Camões e o Sentimento Nacional* (1891), *Camões Época e Vida* (1907) e *Os Amores de Camões* (1917). Na interpretação de Braga, D. Francisca de Aragão teria desempenhado um papel fundamental na vida de Luís Vaz de Camões, distinguindo-o com as suas atenções entre os poetas que frequentavam a corte, protegendo-o depois do seu regresso da Índia e movendo influências a seu favor junto da rainha D. Catarina para conseguir a publicação d'*Os Lusíadas*. O impacto

desta hipótese foi considerável, e alimentou discussões que envolveram eruditos como Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Wilhelm Storck e Sousa Viterbo, que dela duvidaram, mas conduziu também à inclusão desta figura, como uma das amadas do épico, em muitos dos relatos da sua vida difundidos nos inícios do século XX, onde surge juntamente, ou em alternativa, com uma galeria variada de figuras que inclui a chinesa Dinamene, a escrava Bárbara, duas homónimas com o nome de Catarina de Ataíde, a infanta D. Maria, etc.

Sublinhe-se que um olhar atento sobre a produção textual dos autores portugueses da geração de Luís de Camões permite verificar que D. Francisca surge mencionada com frequência nas composições que circulavam na época. Jorge de Montemor refere-se-lhe, por exemplo, entre os nomes das homenageadas na sua novela pastoril *Diana* pelo canto da personagem Orfeu; Pero de Andrade Caminha dedica a D. Francisca de Aragão parte significativa da sua obra e caracteriza-a, nos seus textos, simultaneamente como protetora e como objeto da poesia. Caminha chegou a reunir uma antologia das obras que lhe dedicara, que mandou copiar por calígrafo experiente, para lhe oferecer (conserva-se presentemente na British Library); Diogo Bernardes alude a D. Francisca e à dedicação galante de Caminha quer no soneto *Filis se não t'abranda a viva vea* quer na écloga *Filis e Marília*, e o mesmo faz António Ferreira na sua écloga *Androgeo*. Apesar do testemunho já referido de Faria e Sousa, segundo o qual esta dama teria inspirado a paixão de D. Manuel de Portugal, conde do Vimioso, nem o número de poemas que lhe foram dedicados por este último (na sua maioria preservados no *Cancioneiro de Luis Franco Correa*) nem o seu conteúdo permitem comprovar que, nas palavras do seu editor mais recente, Luís de Sá Fardilha: «a paixão por D. Francisca tivesse sido mais do que uma paixão literária.» Este ponto de vista parece encontrar eco no epigrama *Versos a bons espiritos dirigidos*, oferecido por Pero de Andrade Caminha ao mesmo D. Manuel juntamente com a ode «Bem nacidos espiritos / Engenhos bem criados», no qual caracteriza D. Manuel como alguém capaz de se dedicar abnegada e condignamente a D. Francisca de Aragão. Não deixa de ser assinalável, no entanto, o contraste existente entre esta caracterização, quer do conde do Vimioso quer da homenagem prestada quer ainda da impassibilidade do seu objeto, e a historieta, incluída numa das coleções de ditos famosos da

época (n.º 890 na edição de José Hermano Saraiva), onde se narra que D. Francisca, «servida e com assaz continuação seguida» por D. Manuel de Portugal, «trazia fastio» ao poeta, e dera a entender a D. Henrique de Portugal, filho deste e herdeiro do título, que só «Portugal novo» a «desenfastiaria»...

A verdade é que, no discurso poético dos seus contemporâneos, D. Francisca de Aragão é descrita através de atributos tomados dos modelos poéticos prestigiados então, em caracterizações que combinam a visão do sentimento amoroso como vassalagem, herdada da Idade Média, com o conceito de amor como ascese espiritual em direção ao divino, bebido em Dante e em Petrarca. O retrato etéreo de D. Francisca assim construído, que a apresenta como um ser angelical, divinizado, com cabelos de ouro, pele de neve, faces de rosa e olhar de luz, vivendo num plano muito superior ao dos seus admiradores e indiferente às reações devastadoras que causa naqueles que a veem, pouco nos informa quer acerca da sua personalidade real quer sobre os motivos do seu protagonismo literário. Para entender a popularidade que os textos atestam, parece mais produtiva uma análise dos dados conhecidos da biografia de D. Francisca, que tenha em conta, além das relações então existentes entre as cortes quinhentistas peninsulares, os laços clientelares estabelecidos em torno de membros da família real.

Nascida provavelmente em 1536 ou 1537, D. Francisca de Aragão terá entrado muito jovem ao serviço de D. Catarina de Áustria, mulher de D. João III, estando o seu nome documentado num rol de moradias da casa desta rainha de 1564. Ora, como revela a investigação sobre a composição da casa de D. Catarina levada a cabo por Paula Marçal Lourenço, as suas damas e donzelas foram escolhidas no interior de um grupo circunscrito de famílias particularmente próximas da governação política. Outros critérios de seleção prendem-se com a hereditariedade dos títulos e dos cargos, aspeto que explica a forte presença, entre estas senhoras, de parentas de fidalgos que desempenhavam, ou haviam desempenhado, cargos afetos às rainhas, bem como a circularidade dos ofícios no interior das várias casas da família real que abrangiam, nos reinados de D. Manuel, D. João III, D. Catarina e ainda D. Sebastião, as casas de membros da família imperial austríaca.

Do ponto de vista genealógico, D. Francisca tinha origem ilustre. Neta paterna de um bastardo do rei D. Juan II de Aragão, e bisneta materna do rei D. Duarte, pode afirmar-se — trata-se, aliás, de um dos lugares comuns invocado pelos poetas que a cantam — que corria nas suas veias sangue real. Era filha de D. Leonor de Milán e de Nuno Rodrigues Barreto, um alto funcionário da coroa portuguesa que acumulou títulos, cargos e comendas ao longo da vida: foi o 5.º morgado da Quarteira, alcaide-mor de Faro, vedor da Fazenda do Algarve, capitão das naus da Índia e recebeu em 1548 a comenda de Santo André de Monsaraz. Relevante pelas possíveis implicações dessa circunstância na aproximação entre Camões e D. Francisca é o facto de Nuno Rodrigues Barreto ser irmão de Francisco Barreto, o governador que coincidiu, na Índia, com a estada do poeta, entre 1555 e 1558 e em honra do qual, segundo o copista do *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, foi representado o *Filodemo*. O facto de ser sobrinha do governador foi considerado suficientemente relevante para ser invocado como uma das justificações para a atribuição de mercês a D. Francisca de Aragão num documento de doação assinado por Filipe II em 1583.

O prestígio de D. Francisca junto dos poetas é datável, pelo menos, de 1552, data em que Jorge de Montemor veio para Portugal, integrado no séquito da infanta D. Joana por ocasião do seu casamento com o príncipe herdeiro D. João, o qual foi, como se sabe, apreciador e mecenas de poesia e de poetas. Um olhar atento sobre o grupo de autores que mais obras dedicaram a D. Francisca de Aragão permite concluir que se trata, sobretudo, de homens ligados ao serviço da câmara, quer deste príncipe e sua esposa quer do infante D. Luís, seu tio, quer do senhor D. Duarte, duque de Guimarães, filho póstumo do infante D. Duarte, primo do príncipe herdeiro e colocado pelo rei, durante parte da sua menoridade, em casa do mesmo D. Luís. Assim, por determinação de D. João III, D. Manuel de Portugal tinha, desde muito jovem, livre entrada na câmara do príncipe herdeiro, por ser filho do camareiro-mor D. Francisco de Portugal; Jorge de Montemor, por seu lado, era músico da câmara de D. Joana; e, por fim, Pero de Andrade Caminha era camareiro do senhor D. Duarte.

Com os escassos dados relativos à infância e juventude de D. Francisca de Aragão, contrasta a relativa abundância de informações a seu respeito incluídas em fontes oficiais a partir de 1570, já durante o reinado de D.

Sebastião, data em que D. Juan de Borja, que havia sido nomeado embaixador de Castela junto da corte portuguesa por Filipe II em 6 de dezembro de 1569, começou a redigir e a enviar para o seu país uma correspondência diplomática que inclui verdadeiros relatórios, nos limites da espionagem, sobre a vida quotidiana da família real lusa. A escolha desta personagem para desempenhar estas funções deve ser entendida, também, à luz da lógica acima referida. D. Juan de Borja era filho de D. Leonor de Castro e Meneses, que fora favorita e camareira-mor da imperatriz D. Isabel de Portugal, mulher de Carlos V. Seu pai, D. Francisco de Borja, também estivera ligado à casa de D. Isabel, de quem fora mordomo-mor entre 1527 e 1537. O casamento entre ambos havia sido arranjado pela imperatriz, tendo sido realizado no seu próprio «gabinete». Além desta ligação evidente à casa das rainhas, havia ainda um outro laço significativo com a corte portuguesa a ter em conta: na solitária infância de D. Catarina de Áustria, D. Francisco de Borja havia sido um dos meninos admitidos ao seu convívio por imposição de Carlos V, entre 1523 e 1525, os últimos anos que esta passara com a mãe em Toresilhas.

Apesar da distância e das vicissitudes da vida, D. Catarina manteve algum contacto com o pai de D. Juan, sobretudo depois de este ter enviuvado e ingressado na Companhia de Jesus. Há notícia da vinda de D. Francisco de Borja a Lisboa em 1553, para tomar posse do terreno doado pela coroa à Companhia de Jesus destinado à construção da Igreja de S. Roque; da sua permanência em Portugal entre 1557 (ano da morte de D. João III e início da regência de D. Catarina) e 1559, como visitador dos colégios da Companhia de Jesus, e da sua estada entre 1559 e 1561, a convite do cardeal D. Henrique, numa época em que D. Catarina manifestara a vontade de abandonar a regência. Também em 1571, quando D. Catarina de Áustria decidiu retirar-se para Castela devido a desentendimentos com D. Sebastião, foi D. Francisco de Borja (que havia sido eleito geral dos Jesuítas em 1565) quem veio a Lisboa com o cardeal Alexandrino, enviado pelo papa com a tripla missão de apaziguar as relações entre D. Sebastião e D. Catarina, pressionar o casamento do rei com uma princesa católica e assegurar a colaboração deste numa liga de soberanos cristãos contra os turcos. A última visita do antigo «menino da infanta» a Portugal teve lugar no ano da sua morte, em 1588, para

acompanhar os festejos que celebraram a doação de relíquias feita por seu filho à Igreja de S. Roque.

D. Francisca prosseguirá a sua carreira como camareira ao serviço de outras rainhas da família real. Com efeito, no ano de 1574, Filipe II comunicou a D. Juan de Borja a sua decisão de enviá-lo como seu embaixador para a Alemanha. Quando, em 17 de dezembro de 1574, morre a sua primeira mulher, D. Lourença Oñez, é ainda o próprio rei D. Filipe que lhe ordena que escolha, entre as damas de D. Catarina, uma nova esposa, capaz de servir a imperatriz D. Maria de Hungria, sua irmã, que acabava de enfiuvar. D. Juan de Borja escreve ao secretário Zayas em 17 de dezembro de 1575 uma carta em que descreve D. Francisca de Aragão como «la mas valida dama que su A. a tenido, y mas estimada, asi por su entendimiento y valor como por su buen parecer», apresentando-a como «la persona que mas gusto muestra tener la Reyna. Sirvelle la copa y viste y toca a su A.» e certificando que se tratava da «mujer que mejor há sabido hacer el officio de dama que há havito en nuestros tiempos en Portugal». Na sequência destas informações, casará em 1576, com D. Francisca de Aragão, com a autorização e o patrocínio de D. Catarina, que concede uma tença a sua protegida.

O casal passará ao serviço da imperatriz viúva, desempenhando D. Francisca o cargo de camareira-mor e seu marido o de mordomo-mor. Acompanharam-na quando esta veio para Espanha com a filha, D. Margarida em 1580, e novamente em 1582, quando se reuniu em Lisboa a seu irmão Filipe. Durante esta estada em Portugal, além de ver reforçada a tença real que recebera de D. Catarina, D. Francisca deu à luz o 4.º filho do casal que viria a ser, por isso, considerado português e mais tarde declarado herdeiro do título de conde de Ficalho, atribuído a sua mãe em 1599 como recompensa pelos seus serviços como camareira de D. Catarina e de D. Maria de Hungria. Depois da morte de D. Maria, o casal Borja passará ao serviço de D. Margarida de Áustria, mulher de Filipe III, junto da qual exercerá os mesmos cargos. Entre 17 de outubro de 1587 e 25 de janeiro de 1588, visitarão de novo Portugal, como ficou dito, para doar a sua coleção de relíquias à Igreja de S. Roque. É possível que as ligações familiares e clientelares a Portugal tenham contribuído para que D. Juan de Borja tenha sido eleito para o Conselho de Portugal em 1600, cargo que acumulou com o de vedor da Fazenda de Portugal. Mas em 1603, por

morte da imperatriz Maria, o casal receberá um padrão de juro. A carreira de ambos continuará a desenvolver-se na proximidade das rainhas, tendo D. Juan de Borja sido nomeado mordomo-mor da rainha em 1604. Depois da morte do marido em 1606, D. Francisca de Aragão sobreviveu-lhe até 19 de outubro de 1615. Tomé Pinheiro da Veiga menciona-a na *Fastigímia* na descrição das festas em honra do nascimento do futuro Filipe III, dizendo que «he a mais querida e amada senhora que há na corte, e mais conhecida e respeitada por Dama, que todas».

Numa época em que o serviço da corte se encontra associado à prática da *galanteria* e em que esta se define, quer através de determinados comportamentos quer por um tipo de discursos que inclui o domínio de certos géneros poéticos, cabe perguntar se D. Francisca se terá limitado a ser objeto de poemas ou se terá, além dos ditos transmitidos entre as anedotas da corte, ensaiado a composição. Sabemos, graças a investigação levada a cabo por Sylvie Deswarte, que D. Juan se considerava a si próprio como um homem culto, mecenas e consumidor de arte (prova-o carta que enviou a Manuel Coresma Barreto em 18 de julho de 1575). Foi autor da obra *Empresas Morales*, e conhecem-se alguns poemas soltos da sua pena incluídos em cancioneiros manuscritos ou servindo de prólogo a obras de outros autores. E D. Francisca? Ter-se-ia conformado com o silêncio, tão recomendado às mulheres pelos humanistas do Renascimento?

A dúvida é suscitada pela existência, em cancioneiros manuscritos dispersos por arquivos de Portugal e de Espanha (*Cancioneiro de Cristovão Borges*, *Cancionero de Poesias varias Ms 617 de la Biblioteca Real Madrid*, *Cancionero sevillano de Toledo Ms 506 Biblioteca de Castilla la Mancha*) de algumas cópias de um longo poema que Manuel Faria e Sousa diz ser uma «Respuesta de Doña Francisca de Aragón a Don Manuel de Portugal» no seu comentário às *Rimas* de Camões. Trata-se da epístola em *terza rima* cujo primeiro verso é «Pues aquel gran amor que me tuviste» que surge atribuída a Diogo Bernardes, no *Índice do Cancioneiro de Padre Pedro Ribeiro* e, noutro manuscrito, a «Maria de Aragão». Como demonstrou Nieves Baranda, o texto é assumido por um emissor feminino e desenvolve-se num jogo de imitação contrastiva por oposição a modelos e *topoi* tradicionalmente associados ao motivo da amada abandonada por um amante cruel, propagado, entre outros, pelo modelo das *Heroides* de Ovídio. Apropriando-se de alguns dos temas

recorrentes no discurso masculino contemporâneo, esse sujeito-mulher censura, por exemplo, ao amador, a sua inconstância e alerta-o para as consequências danosas que o seu comportamento poderá ter na sua reputação. Se não é possível provar de maneira decisiva que tenha sido escrita por D. Francisca de Aragão, esta epístola alerta-nos para a possibilidade de ter existido uma outra face da sua atuação. No ambiente cortesão e culto em que toda a vida se moveu, onde poesia e *cortesia* caminhavam de mãos dadas, é bem provável que, além de musa, D. Francisca tenha sido autora.

BIBL.: ALMEIDA, António Marques de, «Dona Francisca de Aragão: uma mulher na corte de D. João III», *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher*, n.º 14, Lisboa, Colibri-Universidade Nova, 2005, pp. 11-20; BARANDA LETURIO, Nieves, «Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 2, Porto, FLUP, 2005, pp. 219-236; id., «Notas para un cancionerillo de poetas cortesanas del siglo XVI» *Destiemplos* (Mujeres en la literatura. Escritoras), ano 4, n.º 19, México, Distrito Federal, março-abril, 2009, pp. 8-27; BRAGA, Teófilo, *Os Amores de Camões*, Porto, Renascença Portuguesa, 1917; BRANCO, Camilo Castelo, *Luiz de Camões*, Porto e Braga, Ernesto Chardron, 1880; CARVALHO, José Adriano Freitas de, «Os recebimentos de relíquias em S. Roque (Lisboa 1588) e em Santa Cruz (Coimbra 1595): relíquias e espiritualidade. E alguma ideologia», *Via Spiritus*, Ano 8, Porto, 2001, pp. 95-155; CORREIA, Manoel, *Relação do Solene Recebimento das Relíquias*, Lisboa, António Ribeiro, 1588; DESWARTE-ROSA, Sylvie, «De l’emblematique à l’espionnage: autour de D. Juan de Borja, Ambassadeur espagnol au Portugal», *As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na Época dos Descobrimentos (II Simpósio Luso-Espanhol de História de Arte)*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, pp. 147-169; FARDILHA, Luís Sá, «D. Manuel de Portugal, o Fidalgo e o Poeta», *Poesia de D. Manoel de Portugal I. Prophana. Edição das Suas Fontes*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1991; FARIA, Manuel Severim de, «Vida de Luís de Camões», *Discursos Vários Políticos*, Évora, Manoel Carvalho, 1624; LLANOS Y TORRIGLIA, Felix de, *Contribución al estudio de la reina de Portugal, hermana de Carlos V, Doña Catalina de Austria*, Real Academia de la Historia, 1923; LUND, Christopher, *Anedotas Portuguesas e Memórias Biográficas da Corte Quinhentista*, Coimbra, Livraria Almedina, 1980; MENDES, Isabel Maria Ribeiro, «O “Deve” e o “Haver” da Casa da Rainha D. Catarina (1525-1557)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXVI, 1989, pp. 137-211; SABUGOSA, conde de, «D. Francisca de Aragão», *Donas de Tempos idos*, Lisboa, Bertrand, sd, (1.ª ed., 1912), pp. 157-190; SANCHEZ MOGUEL, «El primer conde de Ficallo», *Reparaciones históricas — Estudios Peninsulares*, Madrid, 1894; SARAIVA, José Hermano, *Ditos Portugueses Dignos de Memória*, 2.ª ed., Mem Martins, Europa-América, 1975; VELLOSO, J. M. Queiroz, *D. Francisca de Aragão. Condessa de Mayalde e de Ficalho*, Barcelos, Portucalense Editora, L.da, 1931.

Vanda Anastácio

ARIOSTO, Ludovico (Reggio Emilia, 1474-Ferrara, 1533). As relações literárias entre Camões e Ludovico Ariosto são indissociáveis da vastíssima difusão da obra ariostesca no plano europeu, bem como do quadro específico da sua receção no Portugal do século XVI.

O primeiro poeta a referi-lo explicitamente será Sá de Miranda, em duas cartas que mostram a sua importância para o cânone literário epocal. Na primeira, recorda que, nos momentos de ócio, juntamente com o destinatário da missiva, António Pereira, Senhor de Basto «líamos pelos amores / do bravo e furioso Orlando». Na segunda, o *ingenioso Ferrares*, acompanhado por uma série de personagens da ficção épico-cavaleiresca, corrobora a construção retórica do encómio do destinatário, Jorge de Montemor. A cronologia da primeira destas cartas, que poderá ser anterior a 1536, bem como a generalizada exaltação, até ao final do século XVI, do valor exemplar do *Ferrarês*, com reiterado manejo de fontes ariostescas e inúmeras alusões a personagens da sua ficção, em textos de diversos autores e dos mais variados géneros, mostram bem o horizonte de difusão da sua obra. Ariosto, além do *Orlando Furioso*, escreveu poesia lírica e bucólica, sátiras, comédias e poemas em latim. No entanto, as referências que lhe são feitas visam primordialmente o *Orlando*. No *Catálogo dos Livros Que Se Proíbem* de 1581, prescreve-se a expurgação de passos do *Orlando Furioso* e, logo a seguir, do *Orlando Innamorato* (ou *Inamoramento de Orlando*, título das primeiras edições desta obra de Matteo Maria Boiardo, hoje preferencialmente utilizado), sem explicitação de autoria, o que parece indiciar que os textos eram mais conhecidos do que os seus autores. O poema de Ariosto foi a obra da literatura italiana com maior número de impressões no século XVI. Dela foram editadas três traduções castelhanas, duas das quais Camões teria podido conhecer, a de 1549, por Jerónimo de Urrea (reedição 1550, 1553, 1554, 1556, 1558, 1564, 1572, 1575, etc.), e a de 1550, por Hernando de Alcocer.

Daqui decorre a centralidade que, no confronto entre Camões e Ariosto, cabe ao *Orlando Furioso*. Mas a crítica camoniana do século XVII, ao dimensionar a relação entre *Os Lusíadas* (1.^a ed., 1572) e o *Orlando Furioso* (1.^a ed., 1516, em 40 cantos; 1532, em 46 cantos), tomou também por referência uma outra obra que ocupa um espaço nodal na evolução do género épico, a *Gerusalemme Liberata* (1.^a edição, 1580, sem aval do

autor; 2.^a edição, 1581) de Torquato Tasso. Por conseguinte, os juízos que formulou consideraram como parâmetros prevalecentes o aristotelismo e a teoria do poema épico elaborada em torno da *Gerusalemme Liberata*. Trata-se de uma perspetiva de cariz normativo, que valoriza a unidade compositiva, a ligação à história e o distanciamento da ficção sobrenatural, nos termos em que eram advogados por Tasso, pelos apologistas do poeta e, correlativamente, pelos intérpretes da *Poética* de Aristóteles. Assim sendo, muitos dos aspetos d'*Os Lusíadas* que a crítica do século XVII considerou com mais severidade correspondem a pontos em que o poema de Camões se aproxima do *Orlando Furioso*.

Os ecos dessa leitura perduraram através dos tempos e assumiram primordial importância na sua apreciação, mas estão a ser objeto, na atualidade, de um novo dimensionamento histórico-literário. Estudos recentes indicam que, em Portugal, a corrente que prescreve a imitação dos princípios de matriz aristotélica e tassiana, para o género épico, não teve expressão até finais do século XVI. Sob esta perspetiva, as relações entre *Os Lusíadas* e o *Orlando Furioso* podem levar a uma mais profunda compreensão de muitas das soluções adotadas. Aliás, uma leitura que tenha em linha de conta o modelo ariostesco desvela uma obra menos compacta e mais vária nas suas modulações, que se tem vindo a mostrar de grande interesse para os estudos culturais.

Na cadeia evolutiva do género épico, *Os Lusíadas* têm por imediato precedente de primeira grandeza, no plano europeu, o *Orlando Furioso*, e por elo sucessivo a *Gerusalemme Liberata*. É através dessa linha, ao longo da qual se vão acumulando tantas outras obras, que se processa a passagem do modelo épico-cavaleiresco ariostesco para o do poema épico de matriz aristotélica-tassiana. O confronto com o *Furioso* põe em relevo, pois, a originalidade e a mestria com que Camões incorpora algumas das suas matrizes ou procede à contaminação com outros modelos, rasgando, da mesma feita, o horizonte no qual se irá inscrever a *Liberata*.

O *Orlando Furioso* assinala a estabilização do chamado poema de cavalaria ou épico-cavaleiresco em oitavas narrativas, através de uma recodificação inserida no quadro da evolução genológica. A épica medieval é continuada, em Itália, por textos de natureza serial, que correm anónimos, numa necessidade contínua de autocitação e reenvio, entre compilações, interpolações e reelaborações. Além de elementos da épica

carolíngia e bretã, vão sendo agregados outros de origem lírica, elegíaca ou romanesca, criando uma variedade de situações que ilustra os aspetos contraditórios ou providenciais da existência. O *Morgante* de Luigi Pulci, o *Inamoramento de Orlando* de Matteo Maria Boiardo, inconcluso, e que foi depois continuado pelo *Orlando Furioso*, integram-se na tentativa, em curso desde a segunda metade do século xv, de elevar este tipo de narrativa por via intelectual. Ao retomar fontes clássicas de grande erudição, Ariosto ressemantiza um arquétipo que, até à segunda metade do século xvi, será a variedade épica mais representada, envolvendo-o numa polissemia que em muito corrobora o seu sucesso, com o jogo entre verdade e ficção, o desdobramento de estereótipos, a contaminação entre fontes e a pluralidade de planos.

A presença do *Orlando Furioso*, em *Os Lusíadas*, manifesta-se no âmbito da conceção estrutural, em situações e episódios específicos e na prática de citação, que é difusa, em termos que podem ser de emulação, de dissimulação, de transformação ou de contaminação. Implica algumas das mais debatidas e controversas questões suscitadas pelo poema de Camões, o que se compreende em função do referido lastro crítico.

Assim acontece com aqueles aspetos em que Camões se aproxima da pluralidade ariostesca, que plasma mas modera. Pelo que diz respeito ao herói, se o herói épico assume os valores de um povo ou de um coletivo, não é linear, em ambos os poemas, o espaço que corre entre herói coletivo e herói ou heróis individuais. Em *Os Lusíadas*, o herói adquire, por um lado, um sentido simbólico, resultante da abstração das qualidades de um friso de varões ilustres que representam a saga lusitana, embora, por outro, o papel conferido à figura de Vasco da Gama faça com que esta personagem em muito se sobreleve em relação a outras. Ele é um dos portugueses ilustres inicialmente nomeados, mas, ao mesmo tempo, é o capitão da viagem até à Índia. Contudo, o estatuto do Gama desde sempre suscitou controvérsia. Não é possível estabelecer um paralelo direto entre a simbologia fundacional própria de um Eneias e a que lhe é cometida. Além disso, ao longo da obra, é apresentado como uma personagem que não é isenta de facetas menos brilhantes.

A enumeração desse friso de portugueses ilustres é transposta, em *Os Lusíadas*, da proposição para a dedicatória, que se alarga por um significativo número de estâncias. Também neste caso Camões se

aproxima do *Orlando Furioso*. Depois de, na proposição, aludir, em termos gerais, à matéria do seu poema, Ariosto apresenta dois filões narrativos, as guerras entre cristãos e Sarracenos e as aventuras de Orlando, como dela fazendo parte, relegando para a dedicatória, dirigida ao cardeal Ippolito d'Este, a referência a Ruggiero. É o herói do terceiro filão da intriga, fundador da dinastia d'Este, família que protegeu o poeta.

Em *Os Lusíadas*, não existe uma matriz actancial única. À saga dos portugueses, acrescenta-se a expedição do Gama e a intriga dos deuses pagãos. A inserção do plano mitológico inspira-se na *Eneida*, embora o tratamento de várias das suas figuras remeta para a familiaridade com que Ariosto tratara certas divindades e algumas personalidades históricas de relevo. A viagem à Índia insere-se num contínuo cujas motivações são sublimadas através de um anseio de glória, assim mantendo certas semelhanças com as narrativas de natureza serial. *Os Lusíadas* são um poema inconcluso. Aliás, se o nome do Gama faz parte do friso de heróis enumerados na dedicatória, a expedição que capitaneia não é especificada na proposição do poema. Também as tentativas de encontrar uma unidade inequívoca na trama mitológica se têm mostrado problemáticas. Por entre uma certa variedade de contributos genológicos, traduzida na diversidade dos episódios incorporados, e a correlata pluralidade de tonalidades estilísticas, acumulam-se liberdades de ordem semântico-conceptual e de concatenação narrativa que dizem respeito, não raro, a episódios de inspiração ariostesca.

A ironia não tem, em *Os Lusíadas*, o papel estruturante que lhe cabe no *Furioso*. Momentos há, contudo, em que o desvelamento dos mecanismos da ficção por ela é plasmado, em cenas que remetem de modo bastante próximo, sintomaticamente, para o poema de Ariosto, e que constituem manifestos desvios do fio da narração, como é o caso do episódio dos Doze de Inglaterra e da Ilha de Vénus. O momento de evasão que precede a tempestade é um enclave na história da viagem. Preenchido por uma narrativa de cavalaria (*Os Lusíadas*, VI.40-69; *Furioso*, XXXII.83-84) prometida desde a dedicatória (*Os Lusíadas*, I.12), problematiza, no entanto, esse tipo de *fábula sonhada*. Por um lado, é feita a apologia do seu fundo edificante, por outro, são desmontados os seus pesados mecanismos compositivos, com uma irónica observação final acerca do entrelaçamento de intrigas. Quanto à Ilha dos Cantos IX e X, o longo

episódio não tem uma ligação de continuidade nem com o plano mitológico nem com a história da viagem. A longa cena introduz o tema do amor, refazendo-se ao binómio amor/guerra. Esta combinação temática é anunciada na proposição do *Orlando Furioso*, mas em *Os Lusíadas* fora, até então, secundarizada. O único momento em que nautas e figuras mitológicas se cruzam remete para os jardins de Alcina, e também de Logistilla e do Paraíso Terrestre. Afinal, a bela ficção da *Ilha angélica pintada*, com «as imortalidades que fingia / A antiguidade [...]» (*Os Lusíadas*, IX.88-90), é o prémio, simbólico, é certo, mas intangível, dos *segundos Argonautas* (*Os Lusíadas*, IX.64; *Furioso*, XV.21).

Num âmbito mais geral, recorde-se a mediação ariostesca de passos de glorificação nacional e genealógica concebidos a partir de fontes históricas, como no III e no IV Cantos, ou a partir da descrição visual, como no episódio das bandeiras (*Os Lusíadas*, VIII.1-43; *Furioso*, XXXIII.77-89; XXXIII.1-58; XLVI.80-98). Por sua vez, apesar de as intervenções do narrador serem mais veladas, há paralelos interdiscursivos entre as reflexões colocadas em final de canto, com relevo para o início do derradeiro lamento, «Nô mais, Musa, nô mais» (*Os Lusíadas*, X.145) e os últimos versos do XIV Canto, «Non più, Signor, non più di questo canto»; e entre conteúdos ideológicos, como o apelo aos reis cristãos (*Os Lusíadas*, VII.2-14; *Furioso*, XVII.73-79) ou a apologia das letras (*Os Lusíadas*, V.94-100; *Furioso*, XXXV.22-30).

Pelo que diz respeito à opção pela oitava narrativa, forma métrica que dominará os posteriores poemas épicos portugueses, Camões seguiu o modelo de Ariosto, num momento em que outras possibilidades se lhe ofereciam, como o decassílabo sem rima, advogado por Trissino, ou o terceto decassilábico. Da mesma forma, tirou o melhor partido de várias das modalidades construtivas aperfeiçoadas por Ariosto, como a musicalidade de versos iniciais modulados através da acumulação de lexemas; a repetição, no mesmo verso, das sonoridades da rima; a fragmentação do ritmo do verso; a variação dos acentos dos dois últimos versos da estância; a fluidez das ligações entre estâncias, gerada pelo encadeamento narrativo ou pelo uso de elementos vocabulares comuns, etc.

Neste jogo de continuidades e diferenças que corre entre Camões e Ariosto, desempenham um papel fundamental o ambiente de corte e a

relação que se estabelece entre a matéria tratada e a tipologia genológica em causa.

A matéria que Ariosto se propõe contar, desde as primeiras linhas do poema, «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese [...]», identifica-se, especularmente, com a cena de corte, na sua heterogeneidade, e com os gostos, em matéria literária, do público a quem se dirige. De forma simétrica, no último canto, o desfile dos membros da famosa corte de Ferrara reafirma o seu estatuto de personagens-espetadores. Em *Os Lusíadas*, o relevo vai para a figura do rei D. Sebastião e dos seus antecessores, enquanto bons governantes. A diversidade de temas, personagens e histórias do *Furioso* faz parte do jogo de mediações inerente à cultura das cortes padanas, o qual não é característico, todavia, de uma corte que, como a portuguesa, gira em torno da figura do monarca e dos seus interesses, relacionados com a expansão marítima.

Desta feita, Camões cultiva uma tipologia literária transmitida pela tradição, mas para lhe dar um conteúdo absolutamente novo. A sua matéria implica, pois, tramitações de ordem temporal e espacial mais amplas e elaboradas, entre uma memória secular e um presente inaudito. O *Orlando Furioso* é o poema de um tempo e de um espaço que oscila entre o familiar e o imaginário, ao passo que *Os Lusíadas* se estendem desde um passado fundacional até ao presente das navegações, e contam uma viagem oceânica por uma nova geografia. Se o *Furioso* se autorrepresenta como *inventio* construída a partir de uma instância literária serial precedente, onde agem personagens que já anteriormente tinham existência, para abrir caminho, desse modo, ao jogo entre ficção e ironia, também Camões potencia um desdobramento, mas por outras vias, numa operação dotada de extraordinária complexidade. Neste caso, a novidade e a verdade histórica do contado inscrevem-se numa tipologia literária emergente, a narrativa de viagens, e o poema segue o itinerário marítimo até à Índia, recorrendo ao exemplo da *Eneida* para conter a multiplicidade e a dispersão construtivas. Ao introduzir a verdade do contado com as suas fontes, Camões dissolve a ironia ariostesca, ao mesmo tempo que quebra os automatismos da narração serial, assim se erigindo em fundamental precedente de Torquato Tasso.

É no âmbito desse processo de aproximação da verdade que poderá ser igualmente compreendida a célebre estância I.11, onde contrapõe, às «[...] vãs façanhas, / Fantásticas, fingidas, mentirosas, / [...] sonhadas, fabulosas» de Orlando, as *verdadeiras* que conta. O passo traduz o desígnio de ligar o poema à realidade histórica e ao presente das navegações, com um efeito de valorização retórica, abrindo um novo ciclo épico que prescinde do fantástico e do fabuloso de *Orlando*. É-lhe assim reconhecido o papel de ilustre precedente, do qual Camões se distancia dessa forma explícita, mas que continua a celebrar, implicitamente, como fonte literária, pois constrói o passo a partir de várias reminiscências ariostescas.

Apesar de o *Orlando Furioso* ser a obra que, nas relações entre Camões e Ariosto, costuma polarizar as atenções da crítica, o poeta português conhecia também o seu teatro. As três peças que nos legou distanciam-se dos propósitos de recuperação dos modelos clássicos nos termos em que foi levada a cabo por Ariosto. No entanto, passos da II e da III Cartas em que satiriza as modas dos galãs e o comportamento de algumas mulheres muito se aproximam dos comentários do mesmo teor contidos na *Cassaria* (I.5; V.3; sem que seja de excluir uma eventual mediação de Pietro Aretino). Temas de crítica social, tratados nas sátiras, que envolvem o poder, as instituições e os intelectuais, também desenvolvidos por Camões, reentram numa mesma atmosfera de erasmismo.

BIBL.: ALVES, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, CIEC, 2001; CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne (1530-1650)* [...], Bordeaux, Université de Bordeaux, 1966; «Cesare Segre risponde a tre domande sul poema épico», *Quaderni Portoghesi*, 6, 1979, pp. 161-175; MIRANDA, José da Costa, «Poesia épico-cavaleiresca», *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, ICLP, 1990; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, 2.^a ed., Lisboa, Academia das Ciências, 1979; ROSSI, Luciano, «Considerações sobre Ariosto e Camões», *Brotéria*, 111, 5, 1980, pp. 378-392 [«Considerazioni su Ariosto e Camões», *Studi Camoniani* 80, L'Aquila, Japadre, 1980, pp. 63-75]; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, «A epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas», *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008, pp. 93-107.

Rita Marnoto

ARMAS E LETRAS. Mais do que um simples lugar-comum posto à disposição de oradores e poetas, a conciliação harmoniosa dos ideais da

ação militar e da vida intelectual, poeticamente condensada no tópico «armas e letras», representa a essência de um tipo humano que se desenha com autenticidade na poesia de Camões e que o leitor encontra paradigmaticamente vivo no próprio poeta.

Ao longo dos séculos XVI e XVII, este tópico clássico, que fora acolhido com agrado pelos humanistas, ganhou na Península Ibérica uma vitalidade que a própria situação histórica justificava. E, se os tratados de retórica e as páginas mais célebres dos autores clássicos e modernos apontavam os exemplos que podiam preencher este tópico, colocando César e Cipião à cabeça, na época de Camões, Garcilaso de la Vega, que a si próprio se descrevera num decassílabo da sua *Écloga III* «tomando ora la espada, ora la pluma» e que morrera ainda jovem em combate, era já uma figura emblemática a ilustrar o tópico na cultura ibérica.

O tempo de Camões já não encontra o espírito que fazia João Rodrigues de Sá dizer, numa composição sua recolhida no *Cancioneiro Geral*, que «nom bota a lança, antes a faz aguda, / a disciplina da filosofia, / a doce, descreta, gentil poesia / que os grandes spiritus esforça e ajuda». Estes termos compreendem-se numa sociedade em que os valores do humanismo renascentista começavam a conquistar lugar, e representam o esforço de valorização das letras junto de uma nobreza guerreira ainda pouco afeita aos artifícios do espírito; todavia, dobrada a primeira metade do século XVI, as letras tinham ganho um vigor que era alimentado, em grande parte, pela política da Coroa, nomeadamente pela ação de D. Manuel e depois pela de D. João III, e consequentes alterações na vida política e social. A formação de novos padrões ideais do cortesão, sem esquecer o papel que cabia às armas, contemplava também, à maneira que, entre outros, Castiglione predicava, o amor e as letras. Pode, por isso, admitir-se que o patriotismo motive outros comportamentos que não a ação militar: a poesia de António Ferreira é bem o exemplo de uma escrita que afirma a nobreza do espírito, e a supremacia das letras sobre as armas. O poeta compreende que o engrandecimento da nação se faz pela sua afirmação cultural, justificando-se, por conseguinte, que ser *amigo* da língua materna seja a forma mais completa de demonstrar o amor à Pátria.

Na poesia lírica de Camões, ocasionalmente, o tópico pode traduzir com dignidade um simples encomiasmo, ou até assumir um tom ligeiro. Assim acontece nas trovas *Conde, cujo ilustre peito*, que acompanham uma

cantiga feita a partir de um mote dado pelo conde do Redondo, provavelmente numa situação em que o conde, então vice-rei da Índia, tenha socorrido o poeta. Nelas, o elogio do conde, com a promessa de cantar os seus feitos, não impede o gracejo, que resulta da divisão e distribuição das tarefas bélicas e poéticas entre ambos.

Mas de uma forma mais característica, a exploração de «armas e letras» dá lugar a um desenvolvimento em que Camões compensa a presença do lugar-comum com alguma imaginação, na tentativa retórica de mostrar que a personalidade homenageada reúne os predicados de um e outro tipo. É o que se vê nos tercetos que acompanham a *História da Província de Santa Cruz*, de Pero de Magalhães Gândavo. Quando Camões pede a proteção de D. Leonis Pereira para o livro, o seu discurso dá azo a uma argumentação encomiástica em que ao valor e prestígio das armas é contraposta a importância do livro e da cultura, para que, uma vez realçada a nobreza de cada arte, sobressaia a figura de D. Leonis, em quem se harmonizam os dons de Marte e Apolo. Nessa epístola, como na ode a D. Manuel de Portugal ou numa outra ao conde do Redondo, as letras abrangem, da forma ainda pouco definida da época, as próprias ciências.

A inquietude lírica permite ao poeta das *Rimas* interrogar-se sobre o significado das armas e das letras na vida dos homens, e na sua em particular; a meditação pode decorrer sob o signo da incerteza, a resposta pode ser o total desânimo. Assim acontece, por exemplo, em desapontadas observações sobre o desconcerto do mundo e a vanidade de toda a atividade humana na epístola *Quem pode ser no mundo tão quieto*, ou ainda na breve narrativa da expedição militar ao Malabar, e na efabulação em que Temístocles ambiciona o esquecimento, numa outra epístola, *O Poeta Simónides, falando*.

Os exemplos poder-se-iam multiplicar, e encontrariam eco imediato em algumas passagens d'*Os Lusíadas*. No entanto, no significado global da epopeia, e no sistema axiológico que lhe preside, o peso dessas passagens dilui-se, para ensinar que armas e letras se aliam, ou devem aliar-se, na perfeição arquetípica do herói. A presença n'*Os Lusíadas* do tópico compreende-se não só por imitação dos Antigos e pela tentativa de os superar, mostrando a superioridade da civilização cristã e moderna, mas também pela correlação que se estabelecem entre a fama e a poesia. Para Camões, os dois termos carregam-se de uma força ética e cívica que

converge no canto épico, no canto que os próprios feitos impõem, e que representa a imortalidade dos heróis, ao mesmo tempo que os propõe como émulo aos leitores.

Que a fama é uma ambição legítima e um motivo que impulsiona a ação nobre, declara-o o poeta em várias passagens d'*Os Lusíadas*. Mais ainda, o seu canto é uma exortação aos contemporâneos para que alcancem a Ilha dos Amores e, com ela, a fama que faz os mortais elevarem-se acima da humanidade. Como dirá nos comentários finais do Canto V, numa alusão presente várias vezes ao longo da epopeia, «Não tinha em tanto os feitos gloriosos / De Aquiles, Alexandro, na peleja, / Quanto de quem o canta os numerosos / Versos: isso só louva, isso deseja» (V.93), ou seja, o herói aspira ao canto que o celebra, na certeza de que, mais do que as vitórias militares, foi Homero quem imortalizou Aquiles. Nesse sentido, a invetiva do Velho do Restelo mais não faz do que esclarecer, por contraste, qual a essência da fama que move os portugueses e, por conseguinte, demonstrar que eles conquistam o direito a ser cantados à luz dos ideais humanistas que justificariam o vitupério lançado na Praia do Restelo.

A Ilha dos Amores é uma recompensa apenas parcialmente compreendida pelos nautas, rudes marinheiros que encontravam a motivação do seu heroísmo apenas na experiência do mar, e no amor e obediência ao rei. Mas de facto, nela representa-se ainda uma vez mais a aliança *fortitudo et sapientia* que está na origem do tópico: os termos deslizaram insensivelmente, como é aliás comum no seu uso literário, e Vasco da Gama, herói moderno, alcançou ver o que está vedado ao comum dos «errados e míseros mortais».

Os reis e os heróis cantados por Camões não são letrados. Do relato d'*Os Lusíadas*, seja dos feitos evocados por Vasco da Gama ou por Paulo da Gama, seja daqueles que vêm a ser profetizados na Ilha dos Amores, sobressai a faceta épica da História nacional. O patriotismo que aí se exalta é um sentimento demonstrado pelas virtudes militares e ação guerreira, e os valores dos heróis condensam-se num amor à pátria e ao rei que os faz transcender a força humana. Mesmo o verbo de Nuno Álvares Pereira, um dos raros a quem o narrador dá a palavra, é incendiado pelo patriotismo, pela virtude, perspectivada num horizonte mental medievo.

Dentro da tradição dos humanistas, Camões forma um ideal humano mais complexo e requintado, que, naturalmente, dá também lugar à

nobilitação da poesia e das letras em geral. Por isso, é de claro regozijo o tom em que canta o reinado de D. Dinis, capaz de ensombrar até a fama de Alexandre e a sua «liberalidade». Porém, é amarga a consideração dos heróis modernos, que à coragem e ao patriotismo deveriam aliar a sabedoria que as letras proporcionam. Ora, se Camões não censura os fundadores por não unirem as letras às virtudes militares que os nobilitam, já aos modernos lança críticas duras, fazendo recuar o seu termo de comparação à Antiguidade Clássica. Com desgosto, ao dar fim à narrativa de Gama ao rei de Melinde, avalia o desinteresse do comandante e, de forma mais geral, da terra lusitana pela cultura, para vir a concluir: «Enfim, não houve forte Capitão / Que não fosse também douto e ciente, / Da Lácia, Grega ou Bárbara nação, / Senão da Portuguesa tão sòmente» (*Os Lusíadas*, V.97). Paralelamente, quando aponta a D. Sebastião os «vassalos excelentes» que o cercam e não hesitarão em o seguir, servindo-o com lealdade e coragem, traça dos coevos a mesma imagem que traçara dos heróis medievos, recorrendo até a uma linguagem figurada que, nobilitante pela conotação dominante, mas sugerindo também uma espontânea rudeza, se lhes poderia aplicar: «rompentes liões e bravos touros» (X.147).

Em Camões, o poeta e o soldado experiente unem-se. Seguindo a sua exposição, vemo-lo habilitado tanto a cantar novos feitos, como a participar neles, e até, porque homem de cultura e de ação, a aconselhar o rei, sem passar pelo papel caricato que Formião, «filósofo elegante», mas inexperiente nos trabalhos da guerra, desempenhou perante Aníbal (X.153).

O poeta, porque poeta, e portanto, ética e civicamente obrigado a prezar a virtude, é movido pelo patriotismo ao canto épico. «Devo à nação minha», diz num raciocínio engenhoso, quando, perdido já o gosto de escrever, pede no entanto inspiração a Calíope para continuar a cantar, acompanhando as profecias de Proteu que a ninfa vai revelando aos nautas na Ilha Namorada (X.8). Apesar de tudo, porque é soldado, e soldado experiente e lúcido, é sensível aos valores militares que exalta nos heróis.

Não ver reconhecido o valor das letras e daqueles que as cultivam leva o poeta ao desânimo. Contrariamente aos antigos Gregos e Romanos, contrariamente aos povos bárbaros que viram no canto épico a imortalização dos heróis e dos feitos praticados, e, gratos, protegeram os

seus poetas, os portugueses do seu tempo não apreciam as letras e a poesia, nem reconhecem o trabalho dos poetas. Mais ainda, nem os próprios heróis cantados, nem os seus descendentes são capazes de aquilatar o valor do canto, o canto que pode dar imortalidade ao «[...] diligente / Descobridor das terras do Oriente» (*Os Lusíadas*, VIII.57) e estimular nos vindouros a ação heroica.

Intimamente ligado ao tópico das armas e letras, encontra-se o elogio do mecenato, da proteção aos artistas, e, entre eles, aos poetas. Como não lembrar as queixas frequentes de Diogo Bernardes, que em vão procura um mecenas e até, segundo afirma em carta a António Castilho, abandonou o propósito de immortalizar a história e os reis portugueses, não por sentir faltar-lhe o engenho ou a arte, mas por ter de «buscar / Causa que à pobre vida faça o custo»?

O mecenato surge n' *Os Lusíadas* como obrigação ética e social, que espelha «costumes altos e excelentes» e é imposto pela memória dos nobres e poderosos aos seus descendentes. Camões é muito claro quando lamenta a falta de um mecenas que o proteja: «[...] quem não sabe arte, não na estima» (*Os Lusíadas*, V.97). De uma forma direta, nos comentários dos Cantos VII e X, aborda a ingratidão de que é alvo, ou, ainda no V, critica abertamente a estirpe de Vasco da Gama pelo desinteresse que manifesta na consagração do antepassado («Às Musas agradeça o nosso Gama», assim começa esse passo das estâncias finais do canto V).

A crítica do épico tece-se com a lucidez de quem compreende o papel e a importância moral e histórica da consagração de paradigmas: «Por isso, e não por falta de natura, / Não há também Virgílios nem Homeros; / Nem haverá, se este costume dura, / Pios Eneias nem Aquiles feros» (V.98). A mesma observação, alargada ao domínio das artes, será feita por Paulo da Gama ao terminar a apresentação dos retratos, «muda poesia» que celebra e immortaliza os heróis: «Outros muitos verias, que os pintores / Aqui também por certo pintariam; / Mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores: / Honra, prémio, favor, que as artes criam» (VIII.39).

O retrato que Camões traça de si próprio quando oferece os seus préstimos ao rei tem de se compreender neste enquadramento. A sua caracterização preenche os requisitos que foram sendo formulados, ora elogiosamente ora criticamente, na observação dos heróis immortalizados pelo seu canto. Mais ainda: se reconhece ser «pequeno», não hesita em

mostrar que o valor individual não é apenas consequência da pertença a uma estirpe ilustre, nem é herdado (*Os Lusíadas*, VI, 95-99). A superioridade do homem de letras impõe-se, enquanto, por outro lado, também a experiência das armas o torna merecedor de ser ouvido: «Nem me falta na vida honesto estudo, / Com longa experiência misturado, / Nem engenho, que aqui vereis presente, / Cousas que juntas se acha raramente» (X.154).

Finalmente, é ainda a certeza de preencher o ideal humano condensado no tópico armas e letras que vai apoiar o patriotismo com que exorta D. Sebastião a tomar «dina empresa de ser cantada», e logo a oferecer-se para o seu serviço: «Pera servir-vos, braço às armas feito; / Pera cantar-vos, mente às Musas dada» (X.155). Na dignidade do quadro traçado, justifica-se que Camões procure encontrar no rei o mecenas que lhe faltou no canto d' *Os Lusíadas*, e que, para o persuadir, além de valorizar seu estro poético, invoque a complementaridade existente entre as armas e as letras. Assim se compreende também que os seus propósitos surjam como uma promessa na estância final da epopeia: «A minha já estimada e leda Musa / Fico que em todo o mundo de vós cante, / [...] Sem à dita de Aquiles ter enveja».

É impressionante o vigor da imagem que Camões dá de si na sua obra e que, tal como acontece aos poemas, tem sido reinterpretada ao longo do tempo, de forma a responder aos anseios de cada época, às vezes mesmo a sensibilidades bem díspares. E se o tópico das armas e letras é significativo nas letras peninsulares dos séculos XVI e XVII, a verdade é que ele continuou a impor-se na figura de Camões que o século XIX cultivou e explorou ideologicamente: é a imagem ativa e solitária do soldado-poeta, enamorado e infeliz, que se sacrificou pela Pátria e com ela morreu em 1580. A geração romântico-liberal podia reconhecer-se nesta imagem, e as circunstâncias continuavam a permitir desenvolvê-la ao longo das comemorações do Tricentenário, qualquer que fosse o caminho escolhido. Também nos nossos dias, decerto que com algumas alterações, seja em biografias críticas ou romanceadas seja através da iconografia, persiste a imagem de um Camões apaixonado que idealmente reúne, numa simbiose sem mácula, as armas e as letras.

BIBL.: CIRURGIÃO, António, «As armas e as letras na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII», *Novas Leituras de Clássicos Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1997, pp. 147—169; SOUSA REBELO, Luís de, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982.

Maria do Céu Fraga

AUGUSTINIANISMO EM CAMÕES. 1. Circunstâncias da vida de Camões e fatores socioculturais da sua época tornam, à partida, plausível o influxo do legado augustiniano na configuração estrutural da sua obra literária, para além da radicação direta ou indireta de muitos passos da sua lírica em textos do hiponense.

Sendo sobrinho de Dom Bento de Camões, *pro tempore* prior de Santa Cruz de Coimbra e cancelário da Universidade, Luís de Camões formou-se muito provavelmente em ambiente próximo da cultura e da espiritualidade dos cônegos regantes de Santo Agostinho, mesmo que não tenha seguido estudos regulares naquele alto centro de ensino conventual. Nesse ambiente, sem dúvida a formação filosófica e teológica não iria ao arrepio da fundamentação tradicional da mundividência católica e do hábito de nela atribuir à teodiceia e à ontologia augustinianas papel de relevo.

Não restando hoje dúvidas sobre a larga cultura humanista de Camões, importa ter presente que em todo o movimento humanista europeu o princípio da redescoberta das fontes estendeu-se da Antiguidade Clássica à Bíblia e à Patrística; e, desde Petrarca, aos mentores e cultores desse humanismo interessou na Patrística especialmente a leitura de Santo Agostinho, prezado como principal elo do Mundo Antigo com a Idade Média. Em consonância com essa valorização, a filologia do Humanismo e do Renascimento fez muito pela recolha e difusão da obra do hiponense, ao mesmo tempo que a expurgava da confusão de apócrifos. A favor da transmissão, direta ou indireta, do pensamento augustiniano atuou também, na circulação de ideias do *Quattrocento* e do *Cinquecento* italianos e europeus, esta tendência bifronte: o favor ímpar do platonismo ou dos irenismos especulativos com dominante (neo) neo-platónica e o empenho em os inserir coerentemente numa mundovisão fiel aos princípios fundamentais da ortodoxia católica (ou cristã, ou judeo-cristã). No Portugal dos tempos de Camões, verifica-se o predomínio neoplatónico nos domínios da literatura e da cortesania, ao passo que no ensino e na

especulação de filosofia e teologia não se verifica a vaga de fundo neoplatónica que, a partir de Itália, batera a peripatética escolástica, se superiorizara aos focos de aristotelismo renovado ou averróico e comandara as tentativas de irenismo filosófico; no entanto, se a reelaboração cristã da ontologia e da cosmologia platónicas, a que Santo Agostinho procedera, absorvera categorias da lógica e da metafísica aristotélicas, agora o tomismo não se afigurava globalmente enfeudado a Aristóteles, mas reformulava à sua luz a ontologia agustiniana.

Por outro lado, sendo o tempo de Camões para a Europa cristã um período de inquietação espiritual, de disputas doutrinárias, de vigilâncias ortodoxas e de guerras religiosas, naturalmente não se valoriza então em espaços de defesa católica, como o de Portugal e do seu Império, a perspectiva predominantemente teorética e intelectualista da especulação informada pelo espírito do tomismo, mas sim um magistério de ânimo polémico, apologético, vivencial e soteriológico. Por conseguinte, nem só os espirituais como Frei Heitor Pinto, Frei Amador Arrais e Frei Tomé de Jesus, e nem só os agostinhos (como o Sebastião Toscano tradutor das *Confissões* para espanhol, em 1554), mas também poetas com a compleição cultural e os valores religiosos de Camões haviam de sentir o premente apelo de uma orientação doutrinal e de uma conformação discursiva inspiradas pelo agustinianismo.

2. A plausibilidade do influxo agustiniano em Camões foi sendo confirmada por estudos de diversa matriz teórico-metodológica, que gradativamente detetaram ou analisaram a sua efetiva consumação em textos da sua obra poética, com destaque para a lírica. Surgiu assim a descoberta de que certos passos camonianos têm origem numa relação direta com outros tantos passos da obra de Santo Agostinho; e essa pesquisa crítica de fontes tem prosseguido com pertinência. Todavia, dados os custos que lhe advêm da conexão com o problema das leituras de Camões e visto levar apenas à dilucidação de incidências localizadas do influxo agustiniano, essa linha de investigação afigura-se secundária no concerto quer com o também tradicional, e profícuo, estudo de influências — domínio em que sucessivos trabalhos foram mostrando o alcance conformador, ainda que por vezes de manifestação descontínua, que a relação global com o espírito e os processos de Santo Agostinho tiveram na plasmação da poesia de Camões —, quer com o mais recente estudo de

intertextualidade — domínio em que se tem chegado a resultados consistentes, aliás previsíveis, na medida em que os textos camonianos foram produzidos num período em que o paragramatismo tinha fortíssima vigência e em que esta era catalisada pela impositividade do petrarquismo e pela relevância da doutrina de *imitatio* e *aemulatio* na poética do Classicismo renascentista e suas sequências.

Importa ter em conta que nessa mais recente e fecunda modalidade de estudo não sobreleva escarpelizar os textos de Camões para inventariar filosofemas, mas antes sondar as relações plurais que esses textos estabelecem (direta ou indiretamente) com a obra e a espiritualidade augustinianas — com sua rota peculiar, determinada por duas questões que igualmente se mostram decisivas na poesia camoniana: o desconcerto do mundo e a cisão íntima, que geram o caráter agónico das obras de um santo pensador e de um poeta católico cujas vidas foram tumultuosas e agónicas. Essa leitura condicionada não se traduz em postular a específica filiação em Santo Agostinho de cada um dos pontos que, na opção doutrinal como no trajeto e no projeto existenciais, são hermeneuticamente congregados; e para essa integração numa leitura estruturante da poesia de Camões, o legado augustiniano pode, por vezes, valer como vetor que comanda a sistematização de elementos heterogêneos, assimilando-os ao seu espírito próprio.

Em pioneira tese de licenciatura (*Camões e o Platonismo*, 1926), Francisco de Andrade, além de aventar dados biográficos de Camões que favoreceriam o seu conhecimento da obra de Santo Agostinho e que a tornariam uma das fontes de pensamento e um dos objetos de estudo que Camões teria em comum com Petrarca, propõe a difusa «influência augustiniana» em «alguns sonetos religiosos» de Camões e procede a curiosa colação da poesia de Camões (então alargada erroneamente ao poema de Santa Úrsula e à elegia acróstica «Juízo extremo, horrífico e tremendo») com passos do *De Civitate Dei*.

Em 1935, A. Salgado Júnior sustenta que Camões parte da alteração a que Santo Agostinho sujeita o argumento platónico da reminiscência na prova da Bem-Aventura para depurar *Sóbolos rios que vão* da «feição platónica extreme» (no verso com o termo «reminiscência» e na sua imediata sequência); e, de igual modo, defende, com razão, que tem inspiração augustiniana quanto aí releva da «saudade do céu» e da

ortodoxa recusa de «adoptar o mundo inteligível com os predicados platónicos».

Em 1946, no neotomista e apologético ensaio *Luís de Camões — Aspectos Filosóficos*, Machado de Araújo entrevê a luz que o augustinianismo lança sobre a luta contra as obras da carne nas redondilhas *Sóbolos rios que vão* e sobre a contraposição «mundo visível»/«mundo inteligível» no mesmo poema, bem como sobre o problema da determinação astrológica, o destino e o acaso na canção *Vinde cá, meu tão certo secretário*, no soneto *Doce contentamento já passado*, na elegia *O Poeta Simónides, falando*, na canção *Junto de um seco, fero e estéril monte*, no soneto *Em prisões baixas fui um tempo atado*, na elegia *Aquela que de amor descomedido*, na écloga *Que grande variedade vão fazendo*, nos sonetos *Ilustre e dino ramo dos Meneses*, *Por cima destas águas, forte e firme* e *Vós outros, que buscais repouso certo*, nas oitavas *Quem pode ser no mundo tão quieto* e no soneto *Grão tempo há já que soube da Ventura*. Em contrapartida, o entusiasmo tomístico de Machado de Araújo não lhe permite captar doutrina e procedimento mais genuinamente augustinianos noutros pontos da estruturação da poesia de Camões, como acontece ao analisar o problema da reminiscência em *Sóbolos rios que vão* ou o exemplarismo divino nesse e noutros poemas camonianos.

Foi preciso esperar por um dos marcos históricos dos estudos camonianos, o livro de estudo e antologia *Luís de Camões* que António José Saraiva publicou em 1959, para a indagação e interpretação do augustinianismo em Camões conhecer salto qualitativo digno de menção. Rematando a sua análise do esforço camoniano para superar «o desconcerto objetivo do mundo» com uma interpretação, aliás merecedora de reparos, das redondilhas *Sóbolos rios que vão*, António José Saraiva encaminha-se para este acerto decisivo: «O pensamento que efectivamente domina estas redondilhas não é o de Platão, mas o de Santo Agostinho.» Para aí chegar, deslocara-se da mera crítica de fontes (em que predominantemente se situarão ainda trabalhos posteriores de outros estudiosos, como as prestimosas indagações de Manuel Augusto Rodrigues sobre *Camões e a Patrística*, por ocasião das comemorações centenárias de 1980) para uma rasgada perspectiva de interpretação de influências: «A sua tensão dramática — tão contrastante com a claridade

confiante e a ironia profunda dos diálogos platônicos; o sentimento intenso dos laços humanos que prendem a carne, mas pela sua caducidade a fazem sofrer; o processo da descoberta da verdade pela investigação da memória; o enigma da lembrança da felicidade que não existiu, e sua solução; a mudança da vontade com a intervenção da Graça; a imploração da ajuda divina no presente e no futuro contra os assaltos da concupiscência sempre renascentes, tudo isso faz pensar nas *Confissões*.» O avanço insofismável trazido por estas lúcidas asserções ficava, porém, limitado por António José Saraiva cingir a *Sôbolos rios que vão* (e às *Confissões*) o campo de deteção do influxo augustiniano na obra de Camões; e daí resultava que esse influxo aparecia apenas como último recurso para uma caminhada lírica e espiritual que se veria bloqueada no absurdo e só podia ser prosseguida numa atitude de *credo quia absurdum non credo* — movimento, assim, da poesia camoniana «dentro de uma das suas direções contraditórias» e não, como de facto constitui, verdadeira superação da crise de valores éticos, metafísicos e religiosos que nessa poesia deflagrara.

Nos dois decénios seguintes não sobrevieram estudos monográficos sobre o augustinianismo em Camões, só referido sem novos dados heurísticos ou hermenêuticos em visões amplexivas da trajetória do poeta ou em conspectos interpretativos da sua lírica, apenas se destacando a pertinência de certas asserções no quadro de revisões da condição estilístico-periodológica do poeta (SILVA 1971) e de revisitações da problemática cultural de Camões — como é o caso de certo ensaio de Egídio Namorado ao falar, em 1979, do alcance superador de um «espiritualismo transcendente», indissociável da aproximação do espírito humano a um Deus racionalmente incomensurável mas inferível da «contemplação da harmonia e Amor universais: dos homens, dos animais, das coisas da Terra e dos movimentos rigorosos dos corpos celestes».

3. Esta situação crítica altera-se, porém, no último quartel do século XX. Beneficiando de luminosos e instigantes aprofundamentos do universo ideotemático induzido pelo platonismo e pelo petrarquismo no trânsito da poesia da época de Camões desde os cânones do Classicismo renascentista até à inquieta estesia do Maneirismo, surgiu a fundada proposta (PEREIRA, 1984a) de considerar a impregnação augustiniana no devir estrutural da lírica camoniana — sem embargo de importantes incidências n'Os

Lusíadas e até nos *Autos*. Essa alteração de *corpus* textual visado e de hipótese interpretativa começava por (seguindo fundamentalmente SILVA 1980, 1981) colocar no cerne da lírica camoniana a sua assimilação e reformulação disfórica da poética do desaforo petrarquiana, para depois evidenciar o fundo agostiniano dessa poética em Petrarca e o processo de relação intertextual com Petrarca (e, por conseguinte, com Agostinho) por que se desenvolve esse paradigma no petrarquismo imediato e mediato, chegando por fim à consequente e múltipla relação paragramática da experiência camoniana da poética do desaforo com Santo Agostinho (quer por via direta quer por via petrarquiana ou petrarquista). Não sofreu contestação quanto no ensaio *Para o Estudo das Incidências Augustinianas na Lírica de Camões* foi proposto, a saber: na construção pelo verbo poético, aparentado à *eloquentia* em Santo Agostinho, de uma biografia exemplar, praticando magistralmente a genésica correlação de *imitatio uitae* e *imitatio stili*, Petrarca — em boa parte sob o magistério de Agostinho e em particular das suas *Confissões*, que são no plano individual o que *A Cidade de Deus* é no plano universal, isto é, um esforço para restabelecer, à luz de Deus, a harmonia no caos, convertendo os eventos e reações pessoais em universo ordenado e iluminando a consciência do sujeito de molde a este poder ver-se de novo como unidade coerente com horizonte de sentido e plenitude salvífica — pratica inédito exercício de subtil análise sobre a experiência pessoal; e, ao prolongar-se na função autocatártica da verbalização poética, essa augustiniana *quaestio factus sum* ganha o *ethos* e o tom de pertinaz e cristão exame de consciência, o qual se constitui na substância mais profunda da conexão vida/obra, mas de tal maneira que, sobretudo no *De secreto conflictu curarum mearum* (e seu diálogo explícito entre Francesco e Agostino na presença da celeste Verdade), põe em causa o alcance daquela autocatarse, passa a afirmar a sua insuficiência e, seguindo explicitamente a maiêutica de Agostinho, acaba por reconhecer a urgência supletiva de transformar-se em motivo de conversão existencial (que, por seu turno, como se vê depois em Camões, é indissociável de uma congruente reconversão da poesia). Em Petrarca (e depois no petrarquista Camões), toda essa experiência literária constitui uma progressão agônica em que, comprovadamente, joga papel fundamental — mormente por identificação, às vezes também por diferenciação — a relação com a figura exemplar de Agostinho e a

intertextualidade com a sua obra, não apenas no *Secretum*, mas também na restante obra petrarquiana, em particular nas *Familiares* e no *Canzoniere* (ILIESCU 1962; RICO 1974).

Nesse processo, desempenha papel fulcral a memória: na senda de Santo Agostinho, seu cultor emérito e seu analista clássico (*Confissões*, X), a memória não se reduz em Camões à faculdade de gravar nomes e factos nos tempos; a memória é condição placentária do canto camoniano, sobretudo na medida em que está dramaticamente ligada à poética do desafogo e sua intenção autocatártica; por outro lado, é à maneira de Santo Agostinho que surge em Camões o processo da descoberta da verdade pela investigação da memória (como assinalou António José Saraiva), a sua integração na antropologia do vestígio trinitário na alma humana (memória, inteligência e vontade) e, de igual modo, o significado metafísico da memória como «saudade do céu» (defluindo, tanto em Santo Agostinho como em Camões, da constituição vestigial do Mundo e do Homem).

No que circunscritamente respeita às redondilhas *Sóbolos rios que vão*, embora tenha proliferado a indagação de intertextos, em particular os que mais diretamente se ligam ao salmo 136 (137) — desde o *Breviarium in Psalmos* e outros exemplos da exegese e do comentário da Patrologia Latina, até às paráfrases literárias quinhentistas —, pôde ser evidenciado (RODRIGUES 1985) que o texto da Patrística que mais interferiu na composição do poema camoniano foi *Enarrationes in Psalmos* de Santo Agostinho (que, por sua vez, coincide frequentemente com o pensamento e a lição do *De Civitate Dei*). Reconfigurando certos elementos de simbolização doutrinal — v.g. o socorro solicitado a Cristo, que em Agostinho é o evangélico «samaritano» —, deixando outros valores semânticos, em especial de ordem conotativa, em situação alusiva e inferencial (por exemplo, a natureza estéril da árvore — o salgueiro — em que são pendurados os instrumentos musicais, «organa nostra» de grande potencial alegórico), retomando nitidamente outras anagogias bíblicas, desde a «confusão de Babel» à «visão da paz», e outros elementos imagísticos, tais como a «pedra» que na *Enarratio* agustiniana e nas redondilhas camonianas é paulinamente Cristo (aderindo ao qual se hão de esmagar os erros e vícios que corrompem o homem e o afastam de Deus — não sendo a «vingança» uma cedência a violento fundamentalismo

religioso de contextualização contrarreformista, mas sim o tradicional combate de inspiração bíblica contra o pecado e a tentação, reconvertido à luz do *agone christiano* travado e pregado por Santo Agostinho).

São tributários de componentes fulcrais da (re)ordenação da História levada a cabo pela obra de Santo Agostinho — a História como justificação de Deus, a História como pedagogia divina, a História como processo estético e promoção moral, isto é, ascensão para o bem pelo resplendor da beleza (*De Civitate Dei*, XI, 18) — certos elementos que Camões torna decisivos na problematização existencial de textos como a canção *Vinde cá, meu tão certo secretário* e no seu encaminhamento para a solução de *Sôbolos rios que vão*: a entrega do sentido da existência às mãos majestáticas e providentes de Deus («da força soberana, / da Providência, enfim, divina, pendo»); a penosa assunção das consequências éticas do reconhecimento da diferença entre necessidade universal ou determinismo natural e presciência divina, com progressiva conquista do sentido de responsabilidade do sujeito no acontecer do mal (apesar de tudo reconhecendo-se antropologicamente dotado de livre arbítrio), como acontece no decurso de *Sôbolos rios que vão*; as recorrentes transposições na poesia de Camões da doutrina de que a inteligência humana carece e dispõe da iluminação divina — assistência especial, de ordem natural (e não sobrenatural, como a Graça que socorre a vontade no querer do bem), por simpatia com a função intelectual no visar da verdade e que, como na deriva de piedade orante de *Sôbolos rios que vão*, contribui para um sentimento de intimidade da alma humana com Deus; a visão cristocêntrica da vida (como em Santo Agostinho, o centro da história de cada homem é a redenção de Cristo e a consecução da História é recapitulação paulina de todo o existente em Cristo) e a ação histórica da Graça (em Santo Agostinho o mundo antigo prepara e profetiza Cristo, o mundo novo cria-o Cristo com a Sua Graça), donde em grande parte deriva, ao nível do imaginário, o Cristo como Cabeça, primeiro em *De Civitate Dei* (X, 20) e nas *Enarrationes in Psalmos*, depois em *Sôbolos rios que vão*; a figuração contraposta da vida do Homem na Terra como luta (na ansiedade de que tudo nessa vida «está receitando a morte», conforme remata a primeira parte das redondilhas camonianas) e da meta escatológica do Homem como paz, isto é, como repouso e contemplação enquanto termo de um processo ascensional, quer em Santo Agostinho

(por exemplo, *Confissões*, XIII, 9) quer em Camões («Tanto pode o benefício / da Graça, que dá saúde, / que ordena que a vida mude; / e o que tomei por vício / me faz grau para a virtude / [...] / Ali verá tão profundo / mistério na suma alteza / [...] / Ditoso quem se partir / para ti, terra excelente, / tão justo e tão penitente / que, depois de a ti subir, / lá descanse eternamente.»)...

Após a transmutação dos valores e a palinódia no trânsito de *Sôbolos rios que vão*, o poder demiúrgico do verbo lírico, em vão almejado no âmbito imanente da poética do desafogo em textos como o soneto *Depois que quis Amor que eu só passasse*, torna-se augustinianamente (v.g. *Confissões*, II, 3: considerações sobre *disertus* e *desertus*) aquela *eloquentia* finalmente fecundada e dirigida pela luz de Deus. Consequentemente (PEREIRA 1984b), na elegia *Se quando contemplamos as secretas* o augustinianismo atua não só em termos de fontes textuais (a relação com o *De Civitate Dei*, não obstante a provável importância de outros textos mediadores), mas também em termos de decisiva influência na doutrina — sobre Deus e a criação do mundo (com a concepção augustiniana do Verbo divino como lugar das ideias arquetípicas e com o conceito augustiniano de criação a opor-se ao conceito neoplatónico de emanção e a vários outros erros do pensamento pagão), a ligação dos mistérios da Criação divina, da Encarnação do Verbo e da morte redentora de Cristo — e no tratamento polémico, missional e soteriológico desses temas, tão aparentado ao regime discursivo de Santo Agostinho.

Paralelamente, se ao nível das macro-estruturas d'*Os Lusíadas* sem dificuldade se descobre um pensamento historiosófico que subte o relato seletivo da história de Portugal e que postula cumprirem os Portugueses desígnios de Deus, é porque tal se conforma com a adesão de Camões à visão providencialista (cristã) da História — o «[...] Governador dos Céus e gentes / [...] pera quanto tem determinado, / De longe os meios dá convenientes / Por onde vem a efeito o fim fadado» (IX, 5) —, mas de tal modo que podemos dizer que é de matriz augustiniana a filosofia da História que informa o argumento d'*Os Lusíadas* e a sua desenvolvimento retórica no discurso epidíctico e suasório. É certo que a ilustração narrativa da sua realização empírica, no devir dos destinos das nações e das ações dos homens, torna muitas vezes problemática a compreensão da prevalência do sentido de divino regimento do mundo sobre os indícios de

absurdo, inerentes às contrárias e recorrentes manifestações de desconcerto do mundo (isto é, não apenas de conflitos e dissídios psicológico-morais da subjetividade, mas de incontornável desconcerto ético-social e de inquietante desconcerto metafísico-religioso). Todavia, o discurso prevalece sobre a História n' *Os Lusíadas*, tal como em Santo Agostinho; e no espírito desse discurso, dependendo a História da livre iniciativa dos homens e da eficaz onipotência de Deus, enquanto a vária multiplicidade dos indivíduos e o seu contingente agir provocam a configuração da sua historicidade como capricho, desarmonia e caos, em contrapartida a História consuma-se à luz dos desígnios da Providência divina como sequência, ordem e sentido harmonioso. Com as diversas modulações que implica a alteração de códigos de modo, de género e de subgénero, o mesmo ocorre nas *Rimas* e no *ethos* dos seus sujeitos de elocução lírica — onde, tal como nas *Confissões*, o eu busca realizar, para o sentido da sua existência no horizonte de eternidade, algo de paralelo ao rasgo com que n' *A Cidade de Deus* Agostinho introduz ordem e sentido na massa informe e incoerente dos factos históricos e sobre os méritos redentores da encarnação do Verbo e da morte e ressurreição de Cristo constitui a História em todo orgânico, progressivo, teleológico.

4. Entretanto, alargou-se e apurou-se (MARNOTO 1997; FRAGA 2003; SILVA 1994, 2008) o conhecimento do destino do petrarquismo na obra de Camões — na sua intrínseca mundividência e na sua poética — em termos que parecem apelar para a pesquisa e interpretação da interferência de vetores agustinianos nesse destino e no modo como ele se inscreve na singular experiência camoniana de inquieta insatisfação com modelos eufóricos e de pregnância da(s) crise(s) em caminhos para a antevisão da plenitude última (PEREIRA 2009). Estamos agora em condições de captar e valorizar essa dimensão maior do influxo agustiniano na poesia de Camões que, porventura mais patente na lírica do que na épica, consiste em que é sob esse influxo que, nos textos de Camões, se dá a refração singularizante dos dois grandes sistemas conceptuais — o platonismo e o petrarquismo — com cujas tradições literárias intimamente se relacionam e de cujos tópicos temático-formais profundamente se impregnam, mas que a sua endógena dialética insofismavelmente questiona, até primeiro os deslocar disforicamente e depois os superar em síntese integradora.

Impõe-se igualmente prosseguir com o estudo de aspetos mais particularizados, quer clarificando ou consolidando aquisições heurísticas e hermenêuticas quer testando novas proposições.

Assim, por um lado, será oportuno fazer com que a atual visão da diaporemática de amor e mundividência (com os embates dos pressupostos stilnuovísticos e petrarquistas e/ou do modelo neoplatónico do amor com os desvarios e dissensos da experiência existencial), tal como a visão providencialista da História e seus embates com os desmentidos acarretados pelas manifestações do mal na fenomenalidade da Natura e no agir dos humanos, frutifiquem em análises temático-formais de textos dos vários géneros maiores e menores da lírica, tal como de episódios e outros passos da épica e da dramática. Será também oportuno dilucidar, com apoio de idêntico processo de análise textual, o vetor augustiniano de conceção vestigial do mundo (e do exemplarismo divino) e seus embates com os desconcertos *prima facie* incompreensíveis fora da hipótese fideísta de um Deus *absconditus* e *otiosus*.

Por outro lado, impõe-se prosseguir a inquirição do influxo augustiniano na deriva a que os motivemas petrarquistas são sujeitos na poesia de conhecimento que é a de Camões, com seu processo endógeno de lucidez crítica e demanda de soluções alternativas. Nessa linha de investigação, afigura-se prometedora inovação hermenêutica reler a dicção do amor em Camões à luz dos conceitos e debates de Santo Agostinho nesse domínio: no pensar do hiponense (ARENDT 1997) e na antropologia literária de Camões, o Homem é, antes de mais, ser de desejo e, embora com outras múltiplas motivações e influências (CUNHA 1989), a dialética do desejo que se gera e exprime na poesia de Camões vive sempre abalada, tanto por rebates de distorsão do *desiderium* em *cupiditas*, como por insatisfeita aspiração a um *plus ultra* que dotasse o *desiderium* de antegoço do absoluto sem dissolver *eros* em *caritas*, até antever — desde a neoplatónica Ilha dos Amores d'*Os Lusíadas* à suma augustiniana das redondilhas — a síntese harmoniosa de desejo e valores ético-metafísicos na *ordinata dilectio*.

Porventura se justificará também integrar a atualização da poética petrarquista do desafoço na lírica camoniana numa narratividade ricoeuriana de confrontos agostinianos com o mal e de busca incessante do sentido superador, na autoquestionação e no enfrentamento das aporias por

uma inteligência finalmente confiante, porque libertada pelas luzes da fé. Curiosamente, na nossa contemporaneidade, o insuspeito Adorno de *Minima Moralia* («A filosofia, partindo da única maneira possível de a fazer em face do desespero, seria o intento de considerar todas as coisas como elas se apresentam do ponto de vista da Redenção. O conhecimento não tem outra luz que não seja a que desce sobre o mundo a partir da Redenção: tudo o mais se esgota na reconstrução e não passa de um fragmento de técnica.») vem lançar atualizada luz para o nosso horizonte de compreensão do modo como, sob o signo de Santo Agostinho, o católico quinhentista que era Camões passa do recurso ao fideísmo e seu *sacrificium intellectus* (v.g. nos sonetos *Verdade, Amor, Razão, Merecimento* e *Vós outros, que buscais repouso certo*) a uma inteligência do mundo e da vida iluminada pela fé (nas redondilhas *Sóbolos rios que vão* e poemas conexos) e passa a enfrentar a questão do mal *cum Deo*.

Aderindo à gnoseologia augustiniana na equação da inteligência operante com as disposições morais e as tendências volitivo-afetivas e no correlato pressuposto de interação vivencial de fé e razão, a poesia de Camões conquista a compreensão do mal como mera privação de um bem que por erro do livre arbítrio se deixou de ter ou de atingir. No Santo Agostinho que inspira Camões, a questão *unde malum*, de origem gnóstica, comanda a luta interior contra o maniqueísmo e atravessa todas as *Confissões*; mas vem a dar lugar à única verdadeira questão: *unde salus*? Assim, para Agostinho e para o Camões augustiniano, não se trata apenas nem sobretudo de filosofia (pensar o sentido), mas de existência (salvação): na obra de ambos, o mal é um (contra-)existencial e na salvação cristã (a ajuda do divino samaritano, do Cristo que sendo Aquele que, não tendo absolutamente qualquer responsabilidade, a assume plenamente) encontra o Homem finalmente a resposta para o mal — para o *malum culpae* do pecado e para o *malum poenae* que é enviado como prova tão penitencial quão iluminante e edificante.

Permitindo compreender a surpreendente indulgência de que o rigoroso Agostinho dá provas em *De Civitate Dei* (XIV, 11, 2) e em *De libero arbitrio*, certa revisão existencial da teoria da tentação dá o tom de versos camonianos: o tema bíblico da sedução induz que o mal lesa a boa vontade do homem, o qual pela tentação se torna vítima e se sente afetado no exercício da sua liberdade — passando a correr constantemente o risco de

perder a orientação dos seus fins. Daí também a prece camoniana a Deus para que o livre do mal, pois este é vivido como algo que lhe é exterior, que o ataca e o cativa — isto é, o seduz e o torna cativo (sem que o tema do cativo ganhe em Camões as conotações calvinistas de autores da sua época). Por outro lado, as redondilhas camonianas seguem Agostinho quando se tornam um discurso sobre a forma de dominar o mal por esta via: se o homem é culpado, nessa mesma medida não é uma vítima impotente. Assim, a poesia de Camões não rasura o medo; mas abre a vivência do medo à Esperança.

BIBL.: ANDRADE, Francisco de, *Camões e o Platonismo (Um problema de crítica literária)*, Barcelos, 1926; ARAÚJO, Abel de Mendonça Machado de, «Luís de Camões — Aspectos filosóficos», *Boletim da Escola de Regentes Agrícolas de Coimbra*, Ano XIII, 1946; ARENDT, Hannah, *O Conceito de Amor em Santo Agostinho*, Lisboa, 1997; CARREIRA, J. Nunes, *Camões e o Antigo Testamento*, Ponta Delgada, 1982; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões — o Lírico*, 4.^a ed., Lisboa, s/d; CUNHA, Maria Helena Ribeiro da, *A Dialéctica do Desejo em Camões*, Lisboa, 1989; FRAGA, Maria do Céu, *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, 2003; ILIESCU, N., *Il “Canzoniere” petrarchesco e Sant’Agostino*, Roma, 1962; JÚNIOR, A. Salgado «Camões e “Sôbolos rios”», *Labor (Aveiro)*, 1935, vol. X; LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, 1983; MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, 1997; MATOS, Maria Vitalina Leal de, *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões*, Paris, 1981; MOURA, Vasco Graça, *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, 1985; NAMORADO, Egídio, «Os *Lusíadas* e os movimentos culturais do século XVI», *Vértice*, 33, 1973, pp. 542-559, recolhido in AA VV, *Camões e o Pensamento Filosófico do Seu Tempo*, Lisboa, 1979; PEREIRA, J. C. Seabra, «Para o estudo das incidências augustinianas na lírica de Camões», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 431-448; id., «Apontamentos sobre uma elegia augustiniana de Camões (“Se quando contemplamos as secretas”）」, *Afecto às Letras — Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, 1984, pp. 329-335; id., «A Pena da Escrita e o Canto — de Camões a Pessoa», in AA VV, *Filologia e Literatura — I*, Genève/Lisboa, 2009, pp. 113-122; RICO, Francisco, *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del «Secretum»*, Padova, 1974; RODRIGUES, M. A., «As redondilhas “Sôbolos rios” e a tradição patristica», *Revista da Universidade de Coimbra*, 1985, vol. XXXIII, pp. 241-268; SARAIVA, António José, *Luís de Camões*, 2.^a ed., Lisboa, 1972; SENA, Jorge de, «Babel e Sião», *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, 1980; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, 1971; id., «Amor e mundividência na lírica camoniana», *Colóquio/Letras*, n.º 55, maio 1980; id., «Aspectos petrarquistas da lírica de Camões», in AA VV, *Cuatro lecciones sobre Camoens*. Madrid, 1981; id., *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, 1994; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, 2008.

José Carlos Seabra Pereira

AUTO DOS ANFITRIÕES. Auto impresso pela primeira vez em 1587 num volume onde figuram também o *Auto de Filodemo* e ainda peças de António Prestes, Anrique Lopes e Jerónimo Ribeiro. Não se conhecem as circunstâncias de representação (lugar e época). O assunto tem uma ascendência clássica manifesta: Júpiter apaixonado por Almena, toma a forma de seu marido Anfitrião — ausente na guerra — e visita-a durante a noite, ocasionando uma série de confusões e perplexidades na mulher que, do encontro amoroso com a divindade apaixonada, vai conceber uma entidade semidivina — Hércules. Anfitrião vê-se substituído e atraído sem culpa objetiva de ninguém, enquanto o criado de Anfitrião — Sósia — se vê duplicado em Mercúrio, companheiro de Júpiter.

A versão camoniana de um assunto tão glosado converge essencialmente numa tónica: a de nivelar deuses e humanos através do sentimento amoroso. Assim se explica a ênfase colocada por Camões na força do Amor que, em Júpiter, se confunde com o puro desejo. Ainda assim, deve notar-se que a questão da identidade é sentida de maneira diferente por Sósia e por Anfitrião: enquanto o criado acaba por desistir de lutar por si próprio, o segundo não consegue superar a perplexidade. De tal forma que esta chega a transformar-se em revolta, quase revestindo uma versão prometeica, que vamos encontrar também em muitos outros passos da obra camoniana. Nesta medida, aquilo que na tradição clássica (designadamente no texto de Plauto) é sobretudo explorado em termos de cómico, ganha em Camões uma verdadeira dimensão existencial assente no espanto, na dúvida e na cisão íntima da personagem principal.

Normalmente lido na senda de um subtexto perfeitamente identificado, o Auto em apreço revela assim acentuadas marcas idiolectais, que não podem ser reduzidas aos preceitos de um género nem à mera genealogia de um tema.

José Augusto Cardoso Bernardes

AUTO D'EL-REI SELEUCO. Auto publicado pela primeira vez no final da edição das *Rimas* de 1645, sem que se conheça qualquer testemunho manuscrito anterior (fator que pode suscitar, desde logo, dúvidas de autoria). A matriz temática remonta à Antiguidade: o filho do Rei, que se apaixona pela esposa do seu velho pai, cai em estado de prostração até ver

diagnosticado o seu mal pelos físicos da Corte; quando se apercebe da raiz do padecimento do príncipe, o monarca cede-lhe generosamente a sua esposa.

Uma das particularidades do auto é constituída pela presença de uma introdução em prosa que equivale aproximadamente a um terço da peça, ao longo da qual se cria a ilusão do teatro dentro do teatro, com abundância de pormenores cómicos ou pitorescos. O amor do jovem príncipe (Antíoco) pela madrasta, opõe-se a códigos de honra básicos e, à partida, o conflito seria insolúvel. O desfecho acaba por se revelar surpreendente, convalidando a ideia de que o Amor detém uma força superior a todas as barreiras sociais. Esta mesma ideia e também alguma analogia com a situação vivida na Corte portuguesa em 1518, por altura do terceiro casamento de D. Manuel com D. Leonor (princesa que inicialmente estaria destinada a consorciar-se com seu filho, o futuro rei D. João III), são algumas vezes invocadas como argumentos a favor da autoria camoniana; a verdade, porém, é que tanto uma como outra circunstância estão longe de ser probatórias. Para além do testemunho do editor (Paulo Craesbeeck), ele próprio muito empenhado em colocar a memória de Camões ao serviço da causa política da Restauração, podem detetar-se na peça alguns sinais do idioleto camoniano, embora qualquer deles possa subsumir-se na *forma mentis* epocal, que podemos encontrar na generalidade do teatro da segunda metade do século XVI.

José Augusto Cardoso Bernardes

AUTO DE FILODEMO. Auto impresso pela primeira vez em 1587, no mesmo volume onde figura o *Auto dos Anfitriões*. Aparece também transcrito no *Cancioneiro* de Luís Franco Correa, acompanhado da informação de que foi representado na Índia a Francisco Barreto (que foi Governador entre 1555 e 1558).

Trata-se da peça camoniana mais longa e mais apurada das três que conhecemos. O assunto lembra o enredo de uma novela sentimental (à maneira de autos vicentinos como *Rubena* ou *Dom Duardos*): dois irmãos, Filodemo e Florimena, nascidos dos amores clandestinos vividos por um casal de alta condição, são recolhidos e criados por um pastor, após a morte dos pais. Logo que chega à idade adulta, o primeiro vai servir para a

corte, onde se apaixona pela filha do seu amo (Dionisa); por sua vez, Florimena, que permanece no campo, é encontrada, junto a uma fonte, por um cavaleiro que se havia perdido na caça (Venadouro), brotando também entre eles um amor intenso e natural. Os obstáculos ao amor de ambos os casais são removidos no final, quando o espírito do pai dos dois irmãos aparece, revelando a verdadeira ascendência dos heróis.

Ao longo da ação, que flui com relativa linearidade (bem longe da complexa trama das comédias renascentistas) encontramos abundantes interpolações líricas, que exprimem posições sobre o Amor e as barreiras sociais que se lhe opõem, em evidente consonância com o ideário camoniano, tantas vezes manifesto na lírica. Um outro aspeto, sistematicamente evocado a propósito desta peça, é a oposição conceptual que num determinado momento se estabelece entre duas personagens (Filodemo e Duriano) acerca do amor platonizante, procedendo o segundo (adepto do amor «pela ativa») a uma crítica acerada daquele tipo de afeto, que se traduz em «homem não querer mais de sua dama que ver, até falar». Trata-se evidentemente de uma contraposição cujo efeito cómico tinha já sido testado, por várias vezes, na poesia satírica do *Cancioneiro Geral* e no teatro de Gil Vicente; nesta peça, em concreto, a ocorrência do diálogo parece não indiciar mais do que a obtenção do mesmo tipo de efeito, uma vez que a querela logo se dissipa, não interferindo minimamente no desfecho da ação principal.

Nessa medida, para além de um exercício de modulação artística eventualmente ditado por circunstâncias festivas (acredita-se que o auto possa ter sido representado por ocasião da cerimónia de investidura do Governador), o «Filodemo» representa um ponto de passagem obrigatório para quem queira proceder a uma avaliação global da arte e da mundividência de Camões.

José Augusto Cardoso Bernardes

AUTOR E NARRADOR N'OS LUSÍADAS. Luís de Camões (c. 1524-1580) teve, tanto quanto nos é dado saber, uma vida intensa e desgraçada. Pelo que se pode apurar dos seus escritos, foi um homem inteligente, criativo, sensível, culto e temperamental. Parece que não teve grande habilidade para singrar na vida prática. Ter-lhe-á faltado prudência e

comedimento. Mas, mais do que o homem de carne e osso, o que nos deve agora interessar é o sujeito ilocutório d'*Os Lusíadas*. A ausência do sujeito empírico é condição da comunicabilidade textual. A morte do autor é, mais tarde ou mais cedo, uma evidência empírica. Enquanto o livro perdurar, o narrador, induzido das características da obra, continuará a viver. O narrador é uma entidade completamente dependente de um ato de receção. Ao deixar de ser lido morre, tal como o autor empírico, embora, ao voltar a ser objeto de um ato de leitura, possa eventualmente ressuscitar. O autor, no momento da enunciação literária, empenhado por vezes em personificar uma alteridade, bem pode proceder à criação de um sujeito autónomo, intratextual, cujo relacionamento com o sujeito empírico não resulta facilmente formalizável. A pessoa nem sempre se revela na *persona*. A *persona* nem sempre se revê na pessoa. O *eu* que confeciona o artefacto, encarregado de vocalizar o processo poético, nunca é exatamente o *eu* (*self*) do sujeito empírico, embora, por vezes, não seja fácil destrinchá-los, já que um se insinua impercetivelmente no outro. O autor empírico poderá crer firmemente no que escreve, mas nada impede o narrador, contrariando-o, de escrever coisas nas quais o autor empírico não crê. Basta-lhe conceber uma hipótese narrativa e regê-la dentro da sua lógica, que poderá estar bem longe das normas que governam as ideias e o comportamento do homem de carne e osso que lhe é subjacente. Acresce que o «sujeito da enunciação» não coincide necessariamente com o «sujeito do enunciado». O sujeito textual, produzido discursivamente, pode compensar com a *sua* imaginação (ou com a renúncia à imaginação, como virá a acontecer com Michel Butor e Alain Robbe-Grillet) as carências do autor empírico, proporcionando-lhe materializações estéticas das suas descompensações oníricas, das suas obsessões, inseguranças, ilusões, fobias e frustrações. Ou até dos seus caprichos. O estilo d'*Os Lusíadas*, se nos é permitido apropriar-nos do que Brook Otis (1964) diz de Virgílio, é *subjetivo*. Mas a utilização do *cano* culto, herdado de Virgílio e automatizado no Renascimento, não nos deve iludir. A que *mim* (*self*) pertence o *eu* do *cano*? Quem canta n'*Os Lusíadas*? É inegável que n'*Os Lusíadas* não é a deusa quem canta, como na *Iliada* («Mēnin, áeide, théa...»), não sendo tão-pouco a Musa da *Odisseia* quem elucida o poeta («Andra moi énnepē, mousa...»), tal como virá a acontecer com Petrarca («dic mihi, Musa, virum...») na *Africa*. O *furor poeticus* requerido, mais

por respeito à convenção que por exigência intrínseca do poema, está assente no *enthousiasmós* ou *manía* platónicos e, quando é autêntico, como acontece em tempos mais remotos, envolve êxtase ou possessão, reduzindo o poeta ao papel de instrumento passivo e impessoal de uma força que o avassala (MURRAY 1981, SPERDUTI 1950). Tal entusiasmo (a *enthousiasis* era um arrebatamento divino), contudo, não se dá bem com o *eu*, com o *eu* excessivamente consciente e subjetivado, muito senhor de si. A poesia *naïve* e a sentimental, como deixou bem assente Schiller, são coisas bem diferentes. A arte (*ars, tekhnē*) requer a vigilância permanente da razão. A inspiração, para produzir verdadeira poesia, não poderá prescindir do «engenho e arte» (*Os Lusíadas*, I.2.8), as faculdades eminentemente técnicas que Camões se reconhece, por mais que se trate de um «engenho ardente» (*Os Lusíadas*, 1.4.2). É preciso ter em conta que, sem arte e engenho, o desartificioso entusiasmo não gera poesia. Sentir e criar nem sempre se compatibilizam. O excesso de subjetividade consciente em Camões (que não tem por força que coincidir com a sua subjetividade empírica) talvez inviabilize a anacrónica e convencional inspiração requerida. Acresce que o *furor* não se adequa a um trabalho retórico de índole epidíctica que se há de cingir a uma matéria, na sua maior parte, estritamente histórica. Há que reconhecer, porém, que as Musas, como «filhas da memória» (*mnemosynē*), devem fornecer ao poeta toda a informação que ele não poderá coligir sem algum tipo de assistência externa (MINTON 1960). A inspiração será, então, um mero operador heurístico. Mas nenhuma das nove musas, que nos conste, patrocinava a retórica. A retórica que é, sobretudo, uma técnica. E o *furor* não é faculdade que se compadeça com a heurística fáctica e com o seu *emplotment*. O *furor poeticus* não cabe na história. Criar e registar são coisas bem diferentes. O que não é inconveniente para que o narrador, ao encetar o discurso que endereça ao Rei de Melinde (*Os Lusíadas*, III.1), troque as categorias, invocando Calíope, a musa da épica, e não Clio, a musa da história.

Apesar da aversão que o narrador d'*Os Lusíadas*, com a sua seriedade medieval, que tem algo de ascética, diz sentir por «esses gastadores, que sabemos, / Maus do tempo, com fábulas sonhadas» (*Os Lusíadas*, VI.66.3-4), não é pouco o que ele deve aos poetas de Ferrara. Em primeiro lugar, avulta a conceção da obra como conjunto aberto cujo fio argumental

poderá ser dilatado, segundo o narrador revela a D. Sebastião, ao instá-lo a persistir no esforço épico, feito um novo Aquiles, nas estâncias finais do poema (*Os Lusíadas*, X.155-156). A Ferrara cortesã pede a Boiardo que seja o seu Virgílio. Tendo em mente Virgílio, que a instâncias de Mecenas escreve a *Eneida* para Augusto e para Roma, Ercole d'Este converte-se na soma de Augusto e Mecenas, e para ele e para Ferrara escreve Boiardo o seu *Innamorato* (Prieto). A analogia com Camões, que, com ou sem Mecenas, escreve o seu poema para D. Sebastião, para a aristocracia nobiliária e para Portugal, pelo menos para o Portugal católico, monárquico e expansionista, é evidente. Outra coisa será o Portugal do Velho do Restelo, que também é o Portugal de Camões. Não vale a pena questionar de que lado está o sujeito empírico. Provavelmente, não torce por nenhum dos bandos. Provavelmente, o que o preocupa é o seu próprio interesse. Como quer que seja, diferentemente de Boiardo e Ariosto, Camões não empreende só a glorificação de uma dinastia. Enquanto Ruggiero, antepassado remoto de Ercole, é descendente de Astíanax, filho do Heitor homérico, D. Sebastião não entronca com o mito. Apesar da dependência palimpséstica que *Os Lusíadas* guarda com a subnarrativa virgiliana, sobejamente demonstrada por Faria e Sousa, o narrador-*rhétor*-cronista-poeta-historiador — a narrativa primária do poema é crónica, mas o que o Gama conta ao Rei de Melinde é história — ativado por Camões, afastando-se do seu mestre e retrocedendo até Névio, faz da história, à maneira de Lucano, o cerne da sua narrativa primária, dando ao mito, literaturizado, uma função decorativa de mera digressão ornamental. Enquanto Monarquia e Cristianismo são entidades sólidas e solenes, o panteão helénico é um lúdico e ingrátido parque de diversões. Os deuses milenários são tratados como bonifrates. «Só pera fazer versos deleitosos / Servimos» (*Os Lusíadas*, X.82.5-6), reconhecerá a própria Tethis ao *felice* Gama. Como é que a sensibilidade do autor pode ignorar a gravidade subjacente aos deuses do Olimpo? Na perspetiva da teologia antiga, o poeta chega a incorrer em blasfémia. Camões, seja ele quem for, desrespeita o panteão greco-romano, banalizando-o. Por outro lado, a narrativa primária do poema é, sobretudo, crónica retorizada. Tal ânsia de retorização é excessiva. Desequilibra o poema. A não ser quando lida com as exceções inverosímeis dos episódios de Adamastor (*Os Lusíadas*, V.37-60) e da Ilha dos Amores, que preenchem as estâncias 37-60 do Canto IV e

uma boa parte dos Cantos IX (18-95) e X (1-143), o narrador assume-se como cronista; ao solidarizar-se com o relato do Gama ao Rei de Melinde, colmatando verosimilmente as insuficiências discursivas do Capitão e da sua estirpe (*Os Lusíadas*, V.99), transforma-se em historiador, tratando de atribuir um sentido algo exorbitante à opacidade objetiva dos factos. As ações dos Portugueses, guindadas a *res gestae*, são sempre genuinamente épicas. Para as cantar, Camões só há de contá-las. O que quer dizer que, numa história ingenuamente retórica, o *rhétor*, o historiador e o cronista acabam por confundir-se, nem sempre dando lugar de relevo ao poeta. A história, n' *Os Lusíadas*, excedendo a estrita e sensata heurística, tem natureza epidíctica. É de outra dimensão. É immanentemente gloriosa. Veicula a suposta vocação universalista dos Portugueses, que com tanta expansão nunca deixaram de ser dos povos mais pobres e incultos da Europa. Bem vistas as coisas, o próprio P. O. Kristeller (1944) é de opinião que os humanistas do Renascimento foram, sobretudo, *rhétores* profissionais educados na *Ars Dictaminis* medieval. Onde é que Camões terá estudado tanta retórica? Como lhe conservou tal afeição no meio de uma tão penosa vida de soldado? Seja como for, as Tágides hão de brindar ao vate o «engenho ardente» e a «fúria grande e sonora» que permitam a adequação dos *verba* à magnífica *res* subjacente, cuja inefável grandeza intrínseca poderá exceder qualquer possibilidade de realização poética ou de retorização. «Que se espalhe e se cante no universo, / Se tão sublime preço cabe em verso» (*Os Lusíadas*, I.5.7-8). Sendo preferentemente um *rhétor*, Camões quer-nos convencer de que é sobretudo um poeta. É o impulso retórico capaz de conseguir a universalização poética? É de realçar, contudo, que, um pouco mais adiante, levado por um «amor da pátria não movido / De prémio vil, mas alto e quase eterno» (*Os Lusíadas*, I.10.1-2) e empenhado em compor «um pregão do ninho meu paterno» (*Os Lusíadas*, I.10.4), o poeta dispõe-se a oferecer ao seu Rei, ao narratário por excelência, o «nome engrandecido» (*Os Lusíadas*, I.10.5) dos seus Portugueses, denunciando assim, já bem à maneira de D. Quixote, a insuficiência da mera constatação sensata. O leitor vem a saber mais tarde que o patriotismo aparentemente desinteressado do narrador (*Os Lusíadas*, I.10.1-2) não se dá bem com a frustração que invade o autor empírico: «A troco dos descansos que esperava, / Das capelas de louro que me honrassem, / Trabalhos nunca usados me inventaram, / Com que em tão

duro estado me deitaram» (*Os Lusíadas*, VII.81.5-8). O autor empírico, que não o imaterial narrador, debate-se agora entre o desejo de honra e a preocupação crematística. Os esforços do autor não se hão de ver devidamente recompensados. Infelizmente, não há que esperar nem honras nem compensações. Mas o autor empírico, para se fazer valer, deu-se antes ao trabalho de construir meticulosamente a sua identidade. Acudindo à tradição, Camões, «braço às armas feito» e «mente às Musas dada» (*Os Lusíadas*, X.155.1-2), brandindo «nũa mão a pena e noutra a lança» (*Os Lusíadas*, V.96.3), entrega-se ao *tópos* canónico das Armas e das Letras, como virão a fazer, entre muitos outros, Cervantes e Lope de Vega, arrogando-se competência em ambos misteres. Não há de ser menos que César, embora acabe, como virá fazer D. Quixote (I.38), por dar mais importância, afastando-se do humanismo de Túlio, ao *sagum* militar do que à *toga* cívica. É uma pena que, apesar de saberem que Camões é *fons et origo* do poema que os nobilita, os senhores aristocráticos, executores do Poder, não prestem a devida atenção «A quem os faz, cantando, gloriosos!» (*Os Lusíadas*, VII.82.4). A glória dos Portugueses, contudo, não lhes é imanente. A literatura e a retórica reforçam a realidade. Os Portugueses não eram gloriosos antes do Canto. E não o poderão ser sem o Canto. Os Portugueses não são os Lusíadas. Os Lusíadas são criaturas de Camões. Os Lusíadas são uma invenção. E o pior é que o Português assumiu tal invenção como verdadeira identidade. Tal como Spenser, Camões, tendo-lhe sido concedida competência para escrever um texto que opera uma doação de consciência coletiva, situa-se, paradoxalmente, numa posição que lhe não permite o acesso ao exercício de outros modos de autoridade sociopolítica. A uma competência formalizadora excessiva corresponde uma capacidade decisória e executiva praticamente nula. Camões goza de autoridade para forjar a metadiegeese pertinente, mas vê-se afastado da prática do Poder. Constrói uma *master narrative* da qual não participa minimamente. Talvez seja um frustrado. Seja como for, o narrador procede, neutralizando aparentemente esta contradição, a uma doação de consciência identitária, determinando e limitando a identidade interpretativa da comunidade elitista de leitores que o autoriza a escrever, não lhe sendo concedida, a nível das iniciativas práticas da política e da governação, nenhuma capacidade decisória. O imorredouro triunfo do narrador não impede o total descalabro do autor empírico. O Luís de

Camões de carne e osso não participa minimamente da glória do narrador que suscitou. Dominado pelo estoicismo cristianizado da máscara que lhe é imposta, ou que ele «próprio» se impõe, talvez Luís de Camões se veja obrigado a reprimir o seu vocacional epicurismo. Além do sujeito moralista, católico, patriótico, responsável e monárquico, poder-se-á ver nele um Earl of Rochester em cueiros. Há nele, por vezes, em evidente desaforo dos sentidos, assomos prazenteiros de pagão e libertino. Entre o prazer e a responsabilidade há largo trecho. Ainda bem que Camões dilui a sua solene sujeição no instintivo hedonismo desarvorado da Ilha dos Amores, que, por mais constrangimento alegórico que se lhe preste, é radicalmente sensual. O poema debate-se entre a solenidade e o desaforo. No entanto, quando nele detemos o olhar, deparamos com um milagre de descompensação positiva. Apesar das suas fraturas internas, o poema exhibe uma convincente unidade. Unidade que, não sei se lamentavelmente ou não, está submetida a uma *dominante* retórica. O poema é, mais do que outra coisa, um excelso discurso epidíctico. Camões, seja ele quem for, sem deixar de ser um eminente poeta, é sobretudo um magnífico *rhétor* profissional.

BIBL.: BROOKS, Otis, *Virgil: A Study in Civilized Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1964; CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, ed. Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1987; KRISTELLER, Paul O., «Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance», *Byzantion*, 17, 1944-1945, pp. 345-374; MINTON, William W., «Homer's Invocations of the Muses: Traditional Patterns», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1960, vol. 91, pp. 292-309; MURRAY, Penélope, «Poetic Inspiration in Early Greece», *The Journal of Hellenic Studies*, 1981, vol. 101, pp. 87-100; PRIETO, Antonio, *La poesia española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987, 2 vols.; SPERDUTI, Alice, «The Divine Nature of Poetry in Antiquity», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1950, vol. 81, pp. 209-240.

Luís de Oliveira e Silva

B

BACO (Mito de). 1. Filho de Zeus, senhor do Olimpo, e de Sémele, uma mortal, filha de Cadmo, rei de Tebas, e da deusa Harmonia, foi vítima, nascituro, dos furiosos ciúmes de Hera, esposa de Zeus. Com efeito, Hera persuadiu Sémele a solicitar a Zeus que se lhe apresentasse em todo o fulgor do seu poder, com raios e trovões, como quando se unia à sua divina esposa. Zeus, imprudente, jurou satisfazer o pedido da amante. Esta não resistiu ao fogo que irradiava do deus e viria a morrer consumida pelas chamas. Antes, porém, de a morte se consumir, Zeus arrancou do ventre de Sémele o fruto da sua relação adulterina, então com seis meses de gestação, e introduziu-o no músculo da sua coxa, que coseu cuidadosamente. Ao fim de três meses, Zeus retirou a criança da sua perna e por isso Baco ou Díónisos — nomes gregos do novo deus — foi cognominado «o filho de duas mães» (*bimater*).

A fim de salvar o filho da vingança de Hera, Zeus confiou a criança a Hermes, que por sua vez a terá entregado, segundo alguns mitógrafos, aos cuidados de Ino, irmã de Sémele, ou, segundo outras narrativas, a terá confiado às ninfas de Nisa, montanha sagrada talvez localizada na Trácia, numa gruta oculta cuja boca estava disfarçada com heras, planta por isso mesmo consagrada ao deus (aparecem outras versões mitográficas da consagração da hera a Baco: com a sua frialdade, tê-lo-ia protegido dos raios de Zeus, teria protegido do fogo a casa de Cadmo ou porque protegia contra o calor da embriaguez). Foi educado por Sileno, um velho sátiro, gordo e calvo, sempre ébrio, mas de apurada sagacidade, muitas vezes representado grotescamente a montar, virado para trás, um velho burro.

Uma vez criado, Baco inventou a videira e o vinho, mas não escapou à vingança de Hera, que o enlouqueceu, e foi louco que percorreu o Egito, a Síria e a Frígia, até que foi purificado por Cíbele, que lhe ensinou os rituais orgiásticos e lhe proporcionou os instrumentos musicais adequados para a sua celebração (flautas, tambores, tímbores, sistros, castanholas). Iniciou então a conquista da Índia, acompanhado de um exército de mulheres e de homens, fazendo da guerra e da conquista de tão distantes terras um benefício civilizacional: deu a conhecer a agricultura e a

viticultura e estabeleceu a paz entre cidades desavindas. Regressou depois à Grécia, onde instituiu e difundiu os ritos orgiásticos, sobretudo em Tebas e em Argos, com cortejos frenéticos de ménades, ninfas, sátiros, centauros, priapos e outras divindades associadas à fecundidade animal e vegetal. Nas sombras da noite, percorrendo as montanhas, o cortejo de Baco, com os seus fiéis vestidos com peles de animais, os corpos pintados com sangue ou com borras de vinho tinto, sob o efeito de músicas e danças enlouquecedoras, matando, despedaçando e comendo crus seres humanos, lobos, ursos, etc., era um formidando desfile infernal e por isso Heraclito, num fragmento célebre, identificou Diónisos com o próprio Hades.

Após as suas conquistas na Índia, na Ásia Menor e no Norte de África, levou a cabo outras viagens e conquistas no Ocidente, desde a Sicília e a Itália até à Espanha. Aos seus triunfos terrestres somaram-se aventuras, expedições e vitórias marítimas. Quando o rei trácio Licurgo perseguiu e expulsou Baco, este, segundo é narrado na *Ilíada* (VI.135-137), procurou refúgio nas ondas do mar onde foi acolhido por Tétis, esposa de Peleu e mãe de Aquiles. É famoso o episódio do ataque de piratas tirrénios que sofreu quando se preparava para navegar para a ilha de Naxos, onde viria a desposar Ariadne. Pensando que o adolescente de bela cabeleira castanha e de manto brilhante era filho de rei e renderia farto resgate, os piratas fizeram-no prisioneiro. Foram tais os prodígios obrados por Baco no navio — os remos transformaram-se em serpentes, as heras enroscaram-se até ao cimo do mastro, espalhou-se por toda a nave um vinho odorífero, ouviram-se tocar flautas invisíveis, etc. —, que os piratas, em pânico, fugiram para o mar, transformados em delfins.

Não obstante o seu ar efeminado e o seu rosto de eterno adolescente, Baco era impiedosamente cruel para com aqueles que se lhe opunham ou que condenavam os seus rituais, como aconteceu com Licurgo e com Penteu, enlouquecidos e horrorosamente mortos por ordem ou instigação de Baco.

Antes de ascender ao Olimpo, Baco desceu ao Hades a fim de resgatar Sémele, a sua mãe fulminada por Zeus. Teria sido aquando da sua ascensão celeste que Sémele, transformada em deusa, passaria a ser denominada Tione. Baco é uma divindade primigeniamente feminina, criada por mulheres, rodeada de mulheres lascivas, frenéticas e enlouquecidas, representativa dos mistérios, dos fascínios e da violência da sexualidade e

do parto e que, simbolicamente, põe termo aos ciclos das suas façanhas terrestres e marítimas com o resgate, das sombras do Hades, da sua fulminada mãe.

A complexidade, a polimorfia e a ambiguidade de Baco manifestam-se na abundância da sua onomástica: Diónisos, Baco — nome grego que se difundiu em latim —, Lieu, o que relaxa, Brómio, o que ruge, Tioneu, o filho de Tione, Leneu, o dos lagares, Niseu, aquele que foi criado pelas ninfas de Nisa, o filho de duas mães (*bimater*), Nictélio, o noturno, o Tebano, por ser neto de Cadmo, rei de Tebas, Liber ou *Liber Pater*, antiga divindade itálica relacionada com a vinha e que foi identificada com Baco, etc. Em suma, é um deus multiforme e polimórfico, que se transmuta ora em leão, ora em pantera, ora em touro, ora em serpente, ora em bode, etc.

A receção do mito de Baco em Roma foi muito diversa conforme as orientações político-religiosas dominantes em cada época histórica. Sob o poder de Octávio Augusto e de Tibério, o culto de Baco foi marginalizado e mesmo perseguido, mas sob o governo de Trajano (98-117) e de Adriano (117-138), Césares empenhados na expansão oriental do império de Roma, o culto de Baco ganhou uma nova irradiação. Significativamente, Séptimo Severo (193-211) proclamou Baco uma das divindades oficiais do Império. Todavia, mesmo no apogeu da sua glória imperial romana, este deus ambíguo, contraditório e misterioso, despertava receios, desconfianças e reservas. Os excessos praticados nos rituais báquicos, desde as cenas de omofagia e as libações vínicas até aos desmandos sexuais e às violências de tipo criminoso, faziam recair uma sombra espessa sobre o próprio deus. Na descrição do cortejo de Baco que Estácio deixou no seu poema *Tebaida* (IV, 652-662) avultam a desordem, a ebriedade, o delírio e a violência.

Com o triunfo do Cristianismo, proclamado em 380 religião oficial do Império romano, Baco e o seu culto sofreram um inevitável eclipse, recebendo condenações violentas por parte de autores cristãos e neoplatónicos. A reprovação mais célebre é da autoria de Santo Agostinho, n' *A Cidade de Deus* (I.VI, cap. IX e I.VII, cap. XXI), evidenciando a desonestidade e a obscenidade dos ritos e das festas em honra de Baco. No início do século V, o bracarense Paulo Orósio, discípulo e admirador de Santo Agostinho, condenou violentamente, na sua *História contra os Pagãos*, tanto sob o ponto de vista moral como sob o ponto de vista

político-militar, as conquistas de Baco na Índia. Nos séculos medievais, como que se naturalizou a identificação de Baco com o Demónio e com as potências do mal. Esta diabolização de Baco encontra-se expressa com grande relevo nas *Genealogiae deorum gentilium libri* de Giovanni Boccaccio, compêndio mitográfico de larga difusão nos séculos XV e XVI, e que, segundo as investigações de José Maria Rodrigues na sua obra *Fontes dos Lusíadas*, foi do conhecimento de Camões. O humanista italiano menciona e reitera as graves acusações formuladas por Santo Agostinho e Paulo Orósio, condensando autorizadamente uma tradição mitográfica que havia de ser favoravelmente acolhida nos meios católicos do século XVI, em especial quando se adensou a atmosfera da Contrarreforma.

Deve-se notar, todavia, que o neoplatonismo florentino, ao longo da segunda metade do século XV, pela voz de Marsilio Ficino e de Pico della Mirandola, redescobriu e revalorizou Baco, evocando-o como muságeta, isto é, como guia das musas e como revelador dos segredos e mistérios divinos. Diversos poetas e artistas do Renascimento e do Maneirismo, quer na Itália quer na França, desde Sannazaro e Pontano a Miguel Ângelo, Tiziano, Ronsard e Pontus de Tyard, celebraram a sensualidade, a alegria vital, o entusiasmo poético, o mistério e o poder místico do deus eternamente jovem.

2. Camões conhecia decerto a tradição mitográfica sobre Baco transmitida por autores latinos, em especial por Ovídio, como é muito provável que conhecesse a *Genealogia dos Deuses Pagãos* de Boccaccio e outros compêndios e florilégios mitográficos publicados na primeira metade do século XVI. Conhecia bem a polionomástica do deus: padre Baco, Baco, Lieu, padre Lieu, Tioneu, o Tebano, o grão Tebano, o «Deus nascido / nas Anfíoneas Tebas», aquele «de que Nisa celebra inda a memória», o «que da paternal coxa foi nascido», «aquele que sempre a mocidade / tem no rosto perpétua, e foi nascido / de duas mães». Não há referências ou alusões n' *Os Lusíadas* à atividade e ao significado religioso de Baco, com o seu culto, os seus mistérios e os seus rituais orgiásticos. A invenção do vinho é atribuída a Baco — «do licor que Lieu prantado havia» (*Os Lusíadas*, I.49.6) —, embora noutro passo da epopeia (VII.75.7) Camões siga a tradição bíblica que atribui a Noé a descoberta do vinho. O que para Camões é relevante no mito de Baco é o seu

significado geopolítico, político-religioso e político-militar, como conquistador celebrado e como civilizador da Índia.

Na sua primeira aparição na fábula d'*Os Lusíadas* (I.30-32), no consílio dos deuses olímpicos, Baco discorda das palavras de Júpiter — o qual exprime o seu apoio, em consonância com o «Fado eterno», às navegações dos Portugueses —, porque teme perder a glória alcançada com os seus triunfos orientais e porque receia deixar de ser cantado pelos poetas, caindo o seu nome tão célebre no «negro vaso / d'água do esquecimento», se os «fortes Portugueses» chegarem à Índia. Invejososo, ressentido, malévolo, rancoroso, pérfido, traiçoeiro — eis como o narrador d'*Os Lusíadas* reiteradamente representa e qualifica Baco. Não ocorre no poema um verso, um sintagma, um predicado, no qual se entreveja uma característica positiva atribuída ao deus: pelo contrário, ele é «o malévolo Baco» (*Os Lusíadas*, I.97.2), o «irado Baco» (VI.10.4), o «Lieue irado» (VI.14.1), «o mau do Tioneu» (VI.6.5), o «Baco odioso» (VIII.47.7), o «odioso Baco» (IX.39.1-2), o «de estômago danado» (I. 39.6), nas palavras de Marte, o «fabricador de falsos enganos» (I.73.5), o «irado e quâsi insano» (I.77.1) fautor de insídias e traições, o «que urdia a falsidade» (II.10.3).

Baco sabe que o Céu estava determinado a «fazer de Lisboa nova Roma» (VI.7.2), ou seja, que o «Poder que tudo doma» (VI.7.4) tinha decretado uma *translatio imperii*, no âmbito da qual Lisboa seria o novo centro do poder religioso, político, militar e económico, reduzindo ao silêncio a fama das vitórias de Alexandre e de Trajano (I.3.3-4)) e a celebração dos triunfos do próprio deus (I.75.7-8). Baco, como filho de uma mulher mortal, é um deus ambíguo, inseguro do seu poder no concerto dos deuses olímpicos, que por isso mesmo invoca compensatoriamente a sua condição de «filho do Padre sublimado» e exalta, com vaidade narcísica, as suas «tantas qualidades generosas» (I.74.5-6). Não tendo obtido apoio dos outros deuses olímpicos, desce à Terra para astutamente se conluiar com a «Maura gente» (I.76) e depois, em desespero de causa, num estado de insânia em que «arde, morre, blasfema e desatina» (VI.6.8), foge do Olimpo e mergulha nas profundezas oceânicas para impetrar o auxílio das divindades marinhas contra os navegantes lusos e contra o que representa a sua gesta: a dilatação da fé cristã e do império lusíada. No discurso que eloquente e astuciosamente endereça aos deuses do mar reunidos em

consílio, reitera a sua mágoa por ir ser desapossado das honras e glórias ganhas com os seus triunfos nas «terras Indianas do Oriente» (VI.32) e invoca uma injúria maior, que abrange todos os deuses, pois coloca em risco o seu estatuto e o seu poder divinos. O atrevimento e a ousadia de um pequeno povo que cometera «o mar com vela e remo» (VI.29.4) são o prenúncio de uma alteração radical da condição dos deuses e da condição dos homens, exprimindo o grão Tebano o temor de «que do Mar e do Céu, em poucos anos, / venham deuses a ser, e nós, humanos» (VI.29.7-8). No consílio dos deuses marinhos, numa reversão do debate ocorrido no consílio dos deuses olímpicos, Baco logra persuadir os seus pares e alcançar o seu apoio, desempenhando Neptuno uma função oposta à de Júpiter e representando a Titânide Tétis (lat. *Tethys*), esposa do senhor dos oceanos, um papel inverso ao de Vénus. A vitória de Baco neste consílio foi porém ilusória, porque Proteu, divindade marinha de caráter oracular, foi impedido por Tétis de revelar a profecia que a vontade dos deuses não podia contrariar e que o próprio Júpiter já dera a conhecer: os navegadores portugueses haviam de aportar à Índia, triunfando de inimigos, de perigos e de obstáculos.

Tanto nas suas metamorfoses humanas — primeiro, «dum Mouro, em Moçambique conhecido, / velho, sábio, e co Xequê mui valido» (I.77.7-8); depois, em Mombaça, «na forma doutro Mouro» (I.104.8); por último «com rosto humano e hábito fingido, / mostrando-se Cristão» (II.10.6-7) —, como na sua aparição em sonhos a um sacerdote maometano, sob a forma do próprio profeta Maomé (VIII.47), Baco fala, argumenta e age sempre como um aliado da Lei de Mafoma. A esta luz, não carece de lógica que Faria e Sousa, em consonância com a longa tradição mitográfica já referida, tenha interpretado o mito de Baco n' *Os Lusíadas* como uma alegoria do Demónio que se opunha à dilatação e ao triunfo da Fé e do Império de que eram obreiros os Portugueses, no quadro de uma nova ordem universal estabelecida pelos Fados. As semelhanças que alguns camonistas (e.g., WALKER 1972) têm assinalado entre Baco e o Velho do Restelo, como representantes de uma atitude reacionária contra o programa civilizacional, são apenas aparentes. O pensamento do Velho do Restelo, transmitido pelo autor textual e pelo narrador d' *Os Lusíadas* sem animadversão, funda-se numa filosofia humanista e cristã contra as navegações como manifestação da cobiça infrene dos homens e como

expoliação dos povos descobertos e numa visão geoestratégica da expansão portuguesa que deveria concentrar-se nas praças do Norte de África e não desperdiçar meios humanos e materiais no sorvedouro dos mares e das terras orientais, mas nunca pondo em causa o ideal cruzadístico da luta contra o Ismaelita. Baco, pelo contrário, recorre a estratégias, a intrigas e a traições para satisfazer os seus interesses e as suas vaidades pessoais, sem qualquer vislumbre dos ideais de *cosmocrator*, isto é, de governador do mundo, que lhe foram atribuídos em Roma sob o império de Trajano e de Adriano. A sua aliança com a «Maura gente» é puramente tática, porque tem como objetivo apenas criar obstáculos à empresa de Vasco da Gama e dos seus navegadores e não fortalecer propriamente a Lei de Maomé e a ordem civilizacional que dela dependia.

O comportamento e as atitudes de Baco n'*Os Lusíadas* obrigam a analisar as relações de parentesco existentes entre Baco, Luso e Lisa, e, por conseguinte, a relação genealógica que liga Baco aos Portugueses. No consílio dos deuses olímpicos, é o próprio Júpiter que denomina os Portugueses como «forte gente / de Luso» (I.24.3-4) e é Marte, na colérica resposta que dirige a Baco, quem sublinha o estreito parentesco que unia este deus aos Portugueses: «Bem fora que aqui Baco os sustentasse, / pois que de Luso vêm, seu tão privado» (I.39.3-4). Vasco da Gama, ao evocar, no Canto III, a sua ditosa pátria amada, refere-se, com alguma dúvida ou indecisão, à toponomástica e à genealogia mitológica das terras e das gentes de que era oriundo: «Esta foi Lusitânia, derivada / De Luso ou Lisa, que de Baco antigo / Filhos foram, parece, ou companheiros, / E nela então os íncolas primeiros» (III.21.5-8). No discurso que profere no consílio dos deuses marinhos, todavia, o vingativo Baco rasura intencionalmente a relação de progeneritura e de amizade com Luso e refere-se sobranceiramente à relação de suserano e de vassalo entre ambos existente, reivindicando assim indiretamente uma relação de poder sobre o povo português: «Vedes agora a fraca geração / que dum vassalo meu o nome toma, / com soberbo e altivo coração / a vós e a mi e o mundo todo doma» (VI.30.1-4). Finalmente, no Canto VIII, nas estâncias 2, 3 e 4, a atenção do narrador Paulo da Gama concentra-se no retrato de um ancião já evocado na estância 77 do canto anterior, mas cuja descrição fora aí interrompida pelo famoso excursus de autobiográfica amargura e de

reflexão sobre a ética da escrita épica com que termina o Canto VI. Ao contrário das palavras incertas de Vasco da Gama atrás citadas, o discurso ecfrástico de Paulo da Gama é explicitamente assertivo sobre a genealogia de Luso — nome do qual derivam as palavras Lusitânia, Lusitano e Lusíadas —, repetindo o narrador por duas vezes que Luso foi filho e companheiro de Baco. Informa ainda Paulo da Gama que Luso veio batalhar na Hispânia, que nas terras entre o Douro e o Guadiana quis dar eterna sepultura aos cansados ossos, que deu nome aos lusitanos e que na mão direita do retrato estava representado, como divisa, o verde tirso, usado por Baco.

Como explicar a atitude hostil, odiosa e vingativa, de Baco em relação aos seus descendentes, aos filhos do seu filho? No consílio dos deuses marinhos, como ficou dito, Baco rasura a sua relação paternal com Luso. Camões interpretou bem as informações da tradição mitográfica sobre o caráter dúplice, rancoroso e prepotente de Baco, que não tinha piedade nem perdão para com aqueles que se opunham aos seus desígnios, vontades e ambições. Ora a *translatio imperii* determinada pela Divina Providência — ou pelos *Fados Grandes*, segundo as palavras de Júpiter — em favor dos Portugueses, como reconhecimento e recompensa do seu valor e da sua fé, desapossava Baco do seu paterno poder, da sua paterna glória e da sua paterna fama. Como bem compreendeu Jorge de Sena, o pai, ao saber ameaçado o seu poder, «procura impedir que os filhos se lhe substituam. Isto é da própria essência antropológica da sucessão do poder político, e tem fortes incidências psicanalíticas nas castrações mentais, a que muitos procedem, de seus filhos» (SENA 1970, p. 155). Baco, aliás, repetia e sofria, a seu modo, o historial de violência dos deuses primordiais: Júpiter destruíra o poder do seu pai Saturno, o qual, por sua vez, castrara o seu pai, Urano.

Falhada a sua última tentativa de se opor à chegada dos Portugueses à Índia, Baco desaparece da fábula d'*Os Lusíadas*. A sua derrota final está representada pela receção que, em companhia das Ninfas, Tétis (*Tethys*), a esposa de Neptuno que defendera a causa de Baco no consílio dos deuses marinhos, presta a Vasco da Gama e aos nautas portugueses na Ilha dos Amores, por influência de Vénus e do Amor. Os seus esponsais simbólicos com Vasco da Gama representam o triunfo dos valores que Baco quisera destruir.

BIBL.: ALVES, Hélio J. S., «Post-imperial Bacchus: The politics of literary criticism in Camões Studies 1940-2001», *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 9 (2003) pp. 95-106; BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid, Editora Nacional, 1983; BOWRA, C. M., *Virgílio, Tasso, Camões e Milton*, Porto, Livraria Civilização, 1950; FIGUEIREDO, João R., «Pais tiranos: o Baco de *Os Lusíadas* e Camões», in FEIJÓ, António M. e TAMEN, Miguel (eds.), *A Teoria do Programa. Uma Homenagem a Maria de Lourdes Ferraz e a M. S. Lourenço*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2007; MAHÉ, Nathalie, *Le mythe de Bacchus dans la poésie lyrique de 1549 à 1600*, Berne, Peter Lang, 1988; id., *Le mythe de Bacchus*, Paris, Fayard, 1992; NASCIMENTO, Aires A., «Ainda Virgílio e Camões: Vénus e Baco, uma oposição de alcance cósmico», *Românica*, 10 (2001), pp. 191-206; OTTO, Walter F., *Dioniso. Mito e Culto*, 3.^a ed., Madrid, Siruela, 2006; PIVA, Luís, «O concílio dos deuses: Vénus e Baco n' *Os Lusíadas*», *Revista Camoniana*, 1 (1964), pp. 94-157; id., *Do Antigo e do Moderno na Épica Camoniana*, Brasília, Clube de Poesia e Crítica, 1980; SENA, Jorge de, *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugal Editora, 1970; SILVA, Vítor Aguiar e, *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008; WALKER, Roger M., «Reacção ou Progresso? Baco ou Vénus? Pergunta de Camões ainda sem resposta», *Ocidente*, número especial (novembro, 1972), pp. 173-181.

Vítor Aguiar e Silva

BEMBO, Pietro (Veneza, 1470-Roma, 1547). A relação entre Camões e Pietro Bembo reentra no quadro do petrarquismo e do neoplatonismo camonianos, sendo indissociável do âmbito específico da receção da sua obra, no Portugal do século XVI.

Poeta, autor de tratados e escritos teóricos sobre questões linguístico-literárias e de especulação acerca de amor, profícuo epistológrafo, historiador, reputado filólogo e helenista, Pietro Bembo foi figura de proa daquele movimento normativo, gerado no seio do petrarquismo, que se afirmou, em Itália, nas primeiras décadas do século XVI. As suas obras tiveram múltiplas edições e o seu impacto foi vastíssimo por toda a Europa. Ao objetivo exposto nos seus escritos de reflexão crítica, de dignificar a língua vulgar, que não considerava inferior ao grego e ao latim, corresponde uma prática literária que toma por modelo os grandes escritores da literatura italiana do século XVI, em particular Petrarca, mas também Boccaccio. Procede, pois, a uma codificação mais restritiva, no âmbito da própria codificação petrarquista, a qual já foi designada como *hipercodificação*, e cuja difusão é potenciada por um sistema de comunicação em franco desenvolvimento, a imprensa. Esse trabalho de depuração linguístico-literária que o levou a ir fazendo escolhas cada vez

mais seletivas, ao longo do seu percurso intelectual, é documentado pelas *Rime* (1530; ed. revista 1535, com perto de duas dezenas de edições ao longo do século).

São vários os dados históricos suscetíveis de correlacionarem Pietro Bembo com a cultura e a literatura portuguesas do seu tempo. Foi secretário de Leão X, ou seja, Giovanni de' Medici, num momento em que Portugal mantinha relações intensas com o papado. Participava nas reuniões de intelectuais e homens de letras da Roma papal, também frequentadas por D. Miguel da Silva, personalidade próxima da casa Medici que foi cardeal em 1541, dois anos depois de Bembo. A D. Miguel da Silva estiveram ligados, durante a sua estada romana, Francisco de Sá de Miranda e, posteriormente, Francisco de Holanda. Algumas dessas reuniões foram organizadas pelo destacado filólogo e colecionador Angelo Colocci, a quem se deve a preservação de fontes essenciais da poesia medieval ibérica. Aliás, Bembo possuía na sua biblioteca várias obras de Damião de Góis, com quem se correspondeu, bem como obras de matéria teológica escritas por hebreus de origem portuguesa.

Na verdade, apesar de o seu nome ser uma referência para a literatura portuguesa do século XVI, nesse quadro específico, nem o seu conceito seletivo de imitação e de hipercodificação petrarquista nem a estrita interdependência entre gramática, e teoria e crítica literária, que lhe serve de fundamento, nos termos expostos nas *Prose della volgar lingua* (1525; ed. revista, 1538; mais de duas dezenas de edições ao longo do século), eram questões centrais. Por um lado, os seus preceitos normativos eram recebidos num tecido literário fortemente marcado por fenómenos de substrato, ligados a permanências peninsulares, e em cujo seio a renovação petrarquista se processou através da contaminação entre códigos diversificados. Por outro lado, se também em Portugal ganhou vigor um movimento de afirmação da língua vulgar, relativamente ao grego e ao latim, a discussão acerca do vulgar italiano a ser eleito e usado como língua literária, nos termos em que se processou em Itália, não tinha razão de ser, encontrando-se a língua portuguesa estabilizada.

O primeiro poeta a referi-lo explicitamente será Sá de Miranda, o que mostra que já na primeira metade do século XVI era lido e venerado. Numa das versões da carta dirigida a António Pereira, Senhor de Basto, recorda que, nos momentos de ócio, juntamente com o destinatário da missiva,

«Líamos os Assolanos / de Bembo, engenho tam raro». Mas o diálogo *Asolani* (1505; ed. revista 1530; com perto de duas dezenas de edições ao longo do século), o primeiro tratado de grande difusão acerca da teoria de amor, depois da conceptualização elaborada, no âmbito do neoplatonismo, por Marsilio Ficino e pelo círculo florentino, também poderia ser lido, a partir de 1551, na tradução editada em Salamanca nesse mesmo ano.

Camões faz uma alusão a Bembo, no *Auto de Filodemo*, pela boca de Duriano, uma personagem que aprecia os prazeres terrenos e desdenha do amor espiritualizado, «fino como melão». Apresenta, enquanto baluartes deste amor «pola passiva, Petro Bembo, Petrarca e outros trinta Platões». Duriano mostra-nos como o senso comum associava Bembo à devoção amorosa desprovida de consecução, diluindo-o entre Petrarca e os seguidores de Platão. Além disso, o diálogo documenta, caricaturando-o, um fenómeno de moda, a discussão em torno das várias concepções de amor e da adesão a este ou àquele autor, em matéria de teoria amorosa. Mas a especulação acerca desses temas ou acerca de questões linguístico-literárias, nos termos em que foi levada a cabo por Pietro Bembo, não encontra correspondente na obra de Camões.

Num plano geral, é possível estabelecer uma eventual correlação entre os vários modos de acordo com os quais Bembo apresenta o sentimento amoroso, nos *Asolani* e na sua lírica, e a pluralidade de situações que caracteriza o universo camoniano. Nos três livros desse diálogo, são explanadas três concepções acerca de amor, inseridas no âmbito do neoplatonismo, mas o tratado não tem uma conclusão, terminando *ex abrupto*, de forma a responder às expectativas de um público cortesão, proeminentemente interessado na pura discussão em torno do assunto. Camões não segue esta via teórica, mas retoma passos de Bembo que provêm, na sua maioria, daquele espaço de passagem abrangido pelo primeiro e pelo segundo livros do tratado. Quanto ao terceiro livro, que apresenta uma visão harmónica de amor e perspectiva a ascensão ao divino por via contemplativa, as conexões mostram-se mais ténues.

As situações paradoxais e os tormentos experimentados pelo amante, conforme são enunciados no primeiro livro dos *Asolani*, encontram a sua correspondente, em Camões, na descrição das contradições amorosas, com recurso, por vezes, a formulações próximas. Todavia, no universo amoroso camoniano, perturbado pelas sombras do Maneirismo, essas contradições

fazem-se mais agudas e sofridas, mesmo relativamente à fonte primordial, Petrarca. O sonho com a amada, que para Bembo é fonte de conforto, revela-se, em Camões, espaço de projeção de temores e de dilacerações intransponíveis. Na verdade, ao longo do percurso intelectual de Pietro Bembo, o tema das amarguras de amor e da labilidade dos sentimentos vai deixando lugar ao gosto hedonista das *Prose*, também refletido na reelaboração dos *Asolani*. Com efeito, o neoplatonismo de Bembo desenvolve-se no sentido da união com um plano superior, o que o liga mais diretamente ao próprio pensamento de Platão, ao passo que, em Camões, a ênfase das fraturas de amor, entre terreno e divino, sacro e profano, o deslocam para o plano do humano.

Quanto à tensão moral, social e estética, que sustém o conceito de amor exposto no segundo livro, e que prepara aquela área das *Rime* escrita em momento mais maduro, a sintonia ressalta na contemplação e na descrição da figura feminina, de acordo com as vias da hipercodificação petrarquista e de um neoplatonismo conciliante. Aí se advoga uma forma de amar que nada deseja, centrada sobre a contemplação da beleza física e espiritual da amada, ou, estando ela ausente, sobre a respetiva recordação através da imaginação, numa atitude de sensualidade contida, que é calibrada pela harmonia de uma seleção de imagens petrarquianas. Às reflexões em torno do louvor da figura feminina desenvolvidas nos *Asolani*, correspondem várias composições de louvor, a mais famosa das quais é o soneto, *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*, que foi imitado por poetas de diversas literaturas. Uma seleção das mais harmoniosas imagens e predicados femininos, enumerados por Petrarca, é disposta com precisão geométrica, de acordo com a figura da *effictio*. Em Portugal, além de Camões, imitaram-no, António Ferreira, Pero de Andrade Caminha, Diogo Bernardes, António Lopes da Veiga ou Fernão Rodrigues Soropita. No soneto *Ondados fios de ouro reluzente*, Camões reelabora o modelo de Bembo, substituindo as referências ao plano divino pela ânsia de ver, efetivamente, a amada, numa perspetiva que remete para o primeiro livro dos *Asolani*.

Por sua vez, o episódio da Ilha de Vénus, em *Os Lusíadas*, reflete, a vários títulos, o clima das *Stanze* de Bembo. É o mesmo o papel desempenhado por Vénus, que das suas exóticas paragens prepara um quadro amoroso perpassado por uma sensualidade gratificante, numa

incitação ao amor que segue vias retóricas paralelas. Em ambos os casos, amor é apresentado como um sentimento natural e espontâneo, que eleva o homem e a humanidade a um grau superior de perfeição e conhecimento. Mas à vinculação à cena de corte das *Stanze*, substituem-se, em Camões, os elos que ligam o longo episódio, com a sua carga simbólica, à estrutura de um poema épico que celebra a nação portuguesa.

No plano métrico e estilístico, os grandes princípios que enformam a poesia camoniana, conferindo-lhe um excecional grau de perfeição compositiva, identificam-se com os modelos prescritos por Bembo nas *Prose* e aplicados na sua obra. Caracterizam-nos a *piacevolezza* e a *gravità* obtidas através do trabalho do *som*, do *número* e da *variação*, nos termos advogados no segundo livro desse tratado. Daí decorre, na estrutura métrica da canção petrarquista, o efeito resultante da distância entre as rimas. Quando é menor, em virtude do recurso ao senário, a composição ganha em *piacevolezza*. Quando é mais dilatada, em consequência do uso do verso decassilábico, a composição adquire *gravità*. Na senda da norma estabelecida por Bembo, Camões recorre a ambos os processos. O poeta italiano elegeu como supremo exemplo de *piacevolezza* aquelas que designou como *canzoni sorelle*, dada a semelhança do seu esquema métrico, a Canção CXXVI de Petrarca, *Chiare, fresche e dolci acque* (abC abC–c deeDfF); e a Canção CXXV, *Se'l pensier che mi strugge* (abC abC–c deeDff). O primeiro esquema foi o modelo de Petrarca que mereceu a preferência de Camões, que o usa na Canção IV, *Vão as serenas águas*, na Canção VI, *Com força desusada*, e na Canção VIII, *Tomei a triste pena*. Por sua vez, a *gravità*, nos termos em que é prescrita por Bembo, passa pela aplicação, à canção petrarquista, da lição de Dante, quando, no tratado *De vulgari Eloquentia*, definia essa forma poética como *tragica coniugatio* a ser preferencialmente vazada em decassílabo. Esse sentido da *gravità* conjuga-se com o Maneirismo camoniano. Bembo retomou o esquema métrico da canção de Petrarca que tem um maior número de decassílabos por estrofe, a Canção XXIII, *Nel dolce tempo de la prima etade* (ABC BAC–C DEeDFGHHGFFII), na célebre composição dedicada à morte do irmão Carlo, *Alma cortese, che dal mondo errante*. Trata-se do mesmo metro usado por Camões na Canção X, *Vinde cá, meu tão certo secretário*, uma composição fortemente marcada pelo sentido trágico da existência. Todavia, o autor de *Alma cortese, che dal mondo errante*

substitui o esquema do comiato petrarquiano por um comiato duplo, mais artificioso, ao passo que Camões se mantém fiel ao modelo original, que também foi seguido por Sannazaro, em *Spirto cortese, che sí bella spoglia*, e por Garcilaso, em *El aspereza de mis males quiero*. Contudo, tanto Bembo como Camões criaram novos esquemas métricos, que construíram a partir de Petrarca. Um deles, que é também exemplo de *gravità*, utilizado por Bembo na série de três canções inseridas no terceiro livro dos *Asolani* (ABC ABC–C DdEfFEgG), foi retomado em *Manda-me Amor que cante docemente*.

Pietro Bembo é, pois, uma referência primordial para Camões. Contudo, há que considerar a distância que corre entre o idioleto de cada um dos poetas, em correlação com o respetivo enquadramento histórico-literário. A atividade de Bembo encontra-se intimamente relacionada com os círculos cortesãos que frequentava. A autoridade e o poder que detinha, nos meios literários italianos, e a sua preceituação teorética normativa sustentavam-se mutuamente. De outra forma, a poesia de Camões não decorre de um interesse teorético explícito e as suas opções genológicas são mais latas e articuladas. Aliás, o leque de géneros cultivado por Camões é mais amplo, relativamente a Bembo, que também neste campo segue parâmetros de restrição. Além disso, se o poeta italiano, ao longo do seu percurso, foi programaticamente minorando a artificiosidade compositiva, no caso de Camões não possuímos dados que documentem uma progressão. A sua agudeza verbal e conceptual decorre, porém, do enquadramento histórico-literário que penetra e imbui a sua cosmovisão maneirista, numa ligação intrínseca com o sentido de desengano do mundo, com a descrença numa conceção neoplatónica harmonizante e com o recurso à contaminação entre códigos que caracteriza a sua poesia, marcando, por essa via, o modo como imita Bembo.

BIBL.: DESWARTE, Sylvie, *Il «perfetto cortigiano» D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989; MARNOTO, Rita, «Laura Bárbora», *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007, pp. 33-106; SENA, Jorge de, *Uma Canção de Camões*, 2.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1984.

Rita Marnoto

BERNARDES, Diogo (Ponte da Barca, c. 1530-Lisboa, c. 1594). Poeta português, irmão do poeta frei Agostinho da Cruz (Agostinho Pimenta), filho de Catarina Bernardes Pimenta e de João Rodrigues de Araújo Colaço. Publicou três volumes de poesia: *Várias Rimas ao Bom Jesus* (Lisboa, Simão Lopes, 1594), combinando textos de caráter religioso, poemas de cativo e de ocasião; *O Lima* (Lisboa, Simão Lopes, 1596), em que se incluem as éclogas e cartas; e *Rimas Várias Flores do Lima* (Lisboa, Manuel de Lira, 1597), constituído maioritariamente por sonetos e redondilhas, além de canções, elegias, oitavas, sextinas, epigramas e uma ode, de tema amoroso e de ocasião.

Podemos traçar a sua biografia graças a algumas informações dadas pelos seus poemas e também por vários documentos oficiais contidos nas Chancelarias de D. Sebastião e D. Henrique, de D. Filipe I, de D. Filipe II e da Ordem de Cristo. Entre os factos mais importantes inclui-se a inscrição nas ordens menores em Braga, em 1544, declarando-se natural de Ponte da Barca (*apud* J. G. Abreu). Na década seguinte começa a lançar-se como poeta, procurando cativar mestres e mecenas (ver Éclogas VII e VIII; Carta I). Em 1558 renuncia ao cargo de escrivão dos órfãos, que herdaria quando o pai falecesse, a favor do cunhado Paio de Araújo e Azevedo (Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, liv. 1, fl. 149v-150v). Alguns anos mais tarde, em 1566, enquanto desempenha as funções de moço de câmara do Rei, herda o cargo de tabelião do público e judicial do concelho da Nóbrega, por morte do pai (Chancelaria de D. Sebastião, liv. 17, fl. 367v). Talvez a Corte o interessasse mais do que um cargo camarário, pois no ano seguinte transfere-o para o cunhado Paio de Araújo, devido a um impedimento não especificado (chancelaria de D. Sebastião, liv. 18, fl. 542v-543r). Nessa altura já convive com outros poetas do seu tempo, nomeadamente António Ferreira e Pero de Andrade Caminha, correspondendo-se literariamente com ambos. Também mantém relações com António de Castilho, como mostra a carta manuscrita que lhe envia a 11-3 1574 de Ponte da Barca, agradecendo a emenda e polimento das suas rimas. No mesmo ano é publicado o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, de Jerónimo Corte-Real (Lisboa, António Gonçalves, 1574), em que se inclui um soneto de Diogo Bernardes, não recolhido nas suas *editiones principes* («Colhei Ninfas do Tejo, as mais cheirosas»). Em 1576 acompanha como secretário a embaixada de D. Sebastião a Filipe II,

encabeçada por Pero de Alcáçova Carneiro (ver Carta XXXII). Em 1577, o «escudeiro fidalgo» é nomeado servidor de toalha da Casa Real, recebendo 6000 réis de vestimenta anuais (Chancelaria de D. Sebastião, liv. 43, fl. 12). Nesse ano faz campanha pela sua participação na jornada de África, com o intuito de cantar a vitória do jovem monarca (ver Cartas XIV e XV). No ano seguinte é publicada outra obra de Corte-Real, *Felicíssima Vitória* [...] (Lisboa, António Ribeiro, 1578), em que novamente se inclui um soneto de Diogo Bernardes, inédito das suas *editiones principes* («Se as musas devem dar justos louvores»).

Acompanha D. Sebastião a Alcácer Quibir, acabando por ficar cativo em Berberia. Terá regressado entre princípios de 1579 e finais de 1580, recolhendo-se às margens do Lima e permanecendo em Ponte da Barca em 1581 (ver Cartas XVI, XVIII e XX). O regresso à nova conjuntura política de Portugal parece favorecê-lo com uma situação social e financeira privilegiada — muito embora as suas queixas persistam. A 16-10-1582, é-lhe passado um alvará concedendo 500 cruzados em propriedades (Chancelaria de D. Filipe I, liv. 10, fl. 5), dos quais recebeu 73 000 réis em propriedades do Reino, como se regista posteriormente em nota marginal (19-11-1588; idem, liv. 10, fl. 5r). Ainda no ano de 1582, é armado cavaleiro na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, em Lisboa (25-10-1582; Chancelaria da Ordem de Cristo, liv. 5, fl. 25). Pouco depois, o «cavaleiro fidalgo» recebe uma tença anual de 20 000 réis com o hábito da Ordem de Cristo (03-11-1582; idem, liv. 5, fl. 309v); acrescenta-se que o pagamento da tença, a partir de janeiro de 1583, se fará no almoxarifado de Ponte de Lima (11-11-1582; *ibidem*). Três anos depois professa na mesma Ordem (18-07-1585; idem, liv. 7, fl. 330). Também nesse ano é publicada a *História dos Cercos* [...] de Malaca, de Jorge de Lemos (Lisboa, Manuel de Lira 1585), na qual se leem dois sonetos de Diogo Bernardes, não incluídos nas *editiones princeps* («Por ventura no Letes sepultada» e «D'um grande Capitão grandes extremos»).

Esteve em Lisboa a 25-01-1588, aquando do recebimento de relíquias em S. Roque, compondo quatro sonetos celebrando a ocasião, um dos quais lhe valeu o prémio atribuído às composições em castelhano. Além de estes poemas serem incluídos nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*, foram publicados na *Relaçam do Solene Recebimento* [...] (Lisboa, António Ribeiro, 1588). Nesse ano é também publicada a *Elegíada*, de Luís Pereira

Brandão (Lisboa, Manuel de Lira, 1588), em que se inclui um soneto de Bernardes, não recolhido nas suas *editiones princeps* («Cantas Luís e choras juntamente»).

Os últimos documentos régios escritos em sua vida datam de 13-09-1593, tratando-se de uma carta concedendo 40 000 réis de tença anual e um alvará dando o direito de testar 20 000 réis de tença por sua mulher e filhos (Chancelaria D. de Filipe I, liv. 32, fl. 48r). Este segundo documento garante que casou e teve filhos, caso contrário não seriam mencionados. A descendência já não vivia a 04-09-1605, data em que Diogo de Solis é nomeado substituto de Diogo Bernardes no cargo de servidor de toalha, em que servia há 11 anos, uma vez que deste não ficou filho nem filha (Chancelaria de D. Filipe II, liv. 11, fl. 158v-159r). É possível que Solis tivesse substituído Bernardes enquanto se aguardava que os seus filhos viessem a tomar o cargo do pai; malogradas as expectativas devido ao falecimento da descendência, Solis receberia então a nomeação definitiva para o cargo de Bernardes. Não constam quaisquer outras informações sobre estes familiares. Nos seus poemas, Diogo Bernardes alude ao seu casamento (Cartas XXIV, escrita em data não determinada, e XXX, c. 1591) e aos seus filhos (Carta XXXI, c. 1591), associando-os a uma situação de carência financeira.

A questão da data do seu falecimento é indissociável do problema da organização e publicação das suas obras. Até finais do século XX, foi comumente aceite que a organização dos três volumes seria da sua inteira responsabilidade, e que teria visto os dois primeiros publicados, caso raro no panorama literário quinhentista. Que não terá visto impresso o volume das *Rimas Várias Flores do Lima* é confirmado pela inclusão de uma elegia à sua morte, composta por frei Agostinho da Cruz; esse poema diz ainda que Diogo Bernardes, que sabia que da morte andava perto, faleceu em Lisboa. Considerando que as *Rimas Várias Flores do Lima* já estariam prontas entre finais de 1596 e princípios de 1597 (data da licença de impressão: 30-01-1597), esse deverá ser o *terminus ad quem* para considerar a data de morte de Bernardes. O limite *a quo* deverá ser 13-9-1593, data dos últimos documentos régios em sua vida. Sá Fardilha desenvolveu a hipótese de o segundo volume ser o único totalmente preparado pelo autor, que teria intenções de o publicar primeiro. Por um lado, as licenças para imprimir mostram que *Várias Rimas ao Bom Jesus* e

O Lima estavam prontos em 1594 (*Várias Rimas ao Bom Jesus*: 22-08, 09-09 e 03-11; *O Lima*: 01-12 e 10-12). Por outro, *O Lima* apresenta cuidado e escrúpulo na sua organização, seguramente da responsabilidade do autor, pois o seu papel na preparação da obra é confirmado pela «Carta dedicatória» a D. Álvaro de Lencastre, Duque de Aveiro. Esse zelo de preparação faz o volume ganhar uma homogeneidade formal que não se encontra nas *Várias Rimas ao Bom Jesus*, cuja estrutura não condiz com o que é postulado no «Soneto dedicatório», em que Diogo Bernardes se refere apenas aos poemas dedicados a Jesus e à Virgem (um terço do livro). Além da heterogeneidade do volume das *pias rimas*, avulta a repetição, naqueles dois terços não mencionados no «Soneto dedicatório», de algumas composições que reaparecem em *O Lima* e *Rimas Várias Flores do Lima*. Como conclui Sá Fardilha, dificilmente se pode admitir que estes problemas de organização sejam imputáveis ao autor, para mais considerando que não ocorrem onde é certo que Bernardes interveio, isto é, na totalidade de *O Lima* e na secção das *Várias Rimas* dedicadas ao *Bom Jesus* e à *Virgem Gloriosa sua Mãe*. Essas incongruências são muito provavelmente da responsabilidade dos editores das *Várias Rimas ao Bom Jesus*, que preferiram publicar esta obra primeiro, adivinhando o sucesso editorial de um volume de poesia religiosa. Não foi este o único tomo da sua poesia a sofrer às mãos dos editores, sendo manifesto para qualquer leitor das *Rimas Várias Flores do Lima* que o seu autor certamente não publicaria a sua obra em tal estado de incúria editorial.

Foram talvez estas condições que contribuíram para o questionar da autoria de vários poemas incluídos nas obras de Diogo Bernardes e que também são atribuídos a Luís de Camões, logo desde a primeira edição das *Rhythmas* (1595), o que levou alguns críticos e comentadores a rotular o poeta do Lima como inepto e larápio. Faria e Sousa não hesita em reclamar a autoria camoniana de vários poemas, tendo sido o primeiro a acusar Bernardes de roubar poemas a Camões. Acresce a isto o facto de ainda não existir uma edição crítica apoiada num estudo aprofundado das edições bernardianas. Além do que se imprimiu da sua obra, muitas composições estão espalhadas por cancioneiros de mão e manuscritos avulsos, faltando ainda reunir as informações necessárias para um catálogo exaustivo das fontes manuscritas de poemas bernardianos, o seu confronto com as versões impressas e o estudo de poemas inéditos. Nesta

última categoria inclui-se o soneto «Formó naturaleza una figura», recolhido no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*.

Daqui resulta que ler Diogo Bernardes envolve não só recorrer às edições, cancioneiros e manuscritos quinhentistas, mas também ter em conta as implicações do trabalho editorial relacionado com a lírica camoniana. A questão Bernardes-Camões — qual a verdadeira autoria dos poemas atribuídos, em manuscritos e impressos, a estes dois poetas? — e o problema do cânone camoniano têm sido sobejamente estudados, embora permaneçam dúvidas por resolver. Reconhece-se atualmente que uma boa parte dos poemas em debate entraram na lírica camoniana pela mão de Faria e Sousa, através da sua edição e dos seus manuscritos, usados por outros editores; Jensen oferece uma listagem pormenorizada (*A Reexamination...*, «Appendix II»). Os críticos e editores modernos — como W. Storck, C. Michaëlis de Vasconcellos e A. J. Costa Pimpão — têm concordado em expurgar da lírica camoniana a maioria dos poemas que se imprimiram nas obras de Diogo Bernardes, por essa mesma razão (Jensen, *op. cit.*). Se, no entanto, tivermos em conta que o autor não é o responsável final pela edição do volume das *Rimas Várias Flores do Lima* (em que se encontra a maioria dos poemas em debate), a autoridade da atribuição de autoria deixa de ser inquestionável.

O *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, única peça que dessa coleção nos chegou, veio adensar a questão. Composto tardiamente (finais do século XVII), o *Índice* afirma que o *Cancioneiro* foi recolhido em 1577. A autoridade das suas atribuições foi contestada por Gordon Jensen (*op. cit.*), demonstrando que uma boa parte dos poemas da lista bernardiana — e que não constam das suas obras nem lhe são atribuídos noutros manuscritos — não pertencem a Diogo Bernardes. Muitos desses são os que foram incluídos nas *Rimas* de Luís de Camões. Jensen identifica ainda alguns poemas da lista bernardiana que se julgavam inéditos com poemas impressos nas suas obras.

A questão Bernardes-Camões também está presente nas edições, uma vez que, nas edições de ambos há poemas que se repetem ou apresentam grandes semelhanças; um elenco completo é fornecido por Jensen (*op. cit.*, «Appendix II»). Quase todos estão atualmente excluídos da lírica camoniana (edição de referência: Costa Pimpão). Casos especiais são os seguintes: a glosa «Vendo Amor que, com vos ver» ao mote «Sem vós e

com meu cuidado» (1595; *Rimas Várias Flores do Lima*) é incluída por Costa Pimpão em apêndice, embora afirme na Introdução que pertence a Diogo Bernardes (p. XXXVII). O soneto «Horas breves de meu contentamento» (1668; *Rimas Várias Flores do Lima*) pode ser lido em duas lições, a camoniana e a bernardiana, variando sobretudo os tercetos. Vários testemunhos manuscritos atestam a versão e autoria camonianas, e poucos a versão e autoria bernardianas (Silva 2008, pp. 84 ss.). Com o *incipit* «Se quando vos perdi, minha esperança» encontram-se dois poemas autónomos, possivelmente partilhando um modelo italiano (1595; *Rimas Várias Flores do Lima*) (Silva 2008, pp. 88-89, n. 61). As glosas ao mote «A dor que minh'alma sente» são autónomas: «Que estranho caso de amor» (1595) e «Ande no peito escondida» (*Rimas Várias Flores do Lima*).

Sobre a relação pessoal entre Diogo Bernardes e Luís de Camões nada se sabe, sendo notório que Bernardes nunca mencione o autor d'*Os Lusíadas*, embora se corresponda com outros poetas e os elogie frequentemente nas suas poesias, como A. Ferreira e P. Andrade Caminha, que retribuem os louvores. Dado que estes dois poetas também não se referem a Camões, é de supor que ele não fizesse parte deste grupo social e literário. Na história da literatura, tem-se imaginado que seriam grandes amigos ou grandes rivais, tendo para a discussão contribuído dois textos: o primeiro é o soneto fúnebre «Quem louvará Camões que ele não seja?», inédito das *editiones principes* bernardianas mas incluído na primeira edição das *Rhythmas*, tendo sido lido ora como poema laudatório ora como sarcástico e parodístico. O segundo texto é a Carta XXXII (escrita em finais de 1576), poema que demonstra as capacidades de Diogo Bernardes como poeta épico, o seu conhecimento dos moldes em que esse tipo de poema deve ser escrito, da linguagem que melhor se lhe adequa e dos motivos apropriados. Os pontos de contacto com o poema épico de Luís de Camões podem ser entendidos não como paródia, como sugeriu Américo da Costa Ramalho, mas como emulação de uma obra reconhecida como modelo digno de imitação. Muitos dos passos referidos por Costa Ramalho sustentam outra leitura que não a parodística, justamente porque evidenciam a aproximação do poema a *Os Lusíadas* — se o autor faz questão de mostrar que leu a obra de Camões e se incorpora elementos desse poema, é porque o tem em elevada consideração. Esse processo é

frequente nas obras de Bernardes, nomeadamente nas Cartas, recolhendo passos de autores como Ariosto e Petrarca. «Quem louvará Camões que ele não seja?» quer precisamente dizer que o melhor elogio a este autor é a sua própria criação poética, portanto a imitação dos seus versos é um elogio.

Entre os vários aspetos da sua poesia, a vertente pastoril é das mais acentuadas pela crítica, sendo-lhe atribuído um lugar de primazia entre os poetas bucólicos. A poesia epistolar também tem sido alvo de apreciação, sobretudo quanto às considerações metapoéticas que o poeta tece, seguindo os preceitos de Horácio. Outras influências importantes incluem Ovídio, Petrarca, Ariosto, Garcilaso de la Vega e Boscán. A sua biografia marca indelevelmente toda a sua poesia, mostrando-nos, por exemplo, vários aspetos da sua vida como homem de corte. Considerando a sua carreira áulica, torna-se manifesta a fluidez com que se movia nos círculos sociais da época, facto comprovado pelas suas cartas e poemas dedicados a membros da nobreza, que evidenciam as suas ligações a famílias influentes, de quem gozava (e a quem pedia) favores. É notória na sua poesia a frequência dos pedidos e dos lamentos pelas dificuldades financeiras, de tal forma insistente e sentidamente que leva a questionar as fronteiras do artifício literário. Ele próprio reconhece ter adulado muito, mas sem receber o que esperava em troca. Se, por um lado, as queixas de penúria contrastam com as informações históricas, por outro é difícil saber realmente qual a sua situação financeira, quais os encargos familiares, se devia dinheiro do resgate de Alcácer Quibir e quanto. Não sendo possível responder a estas dúvidas, não deixa de ser certo, e isto é o mais importante, que em qualquer caso é esta a imagem que escolhe construir de si — a do poeta maltratado, pobre, esquecido, enganado e desenganado, que manifesta sem pudor a sua situação nos seus versos, única arma ou ferramenta. Nesse aspeto, assume particular relevância a presença na sua poesia do mito de Orfeu, com os seus dotes movedores e persuasivos, símbolo por excelência da Poesia (ver especialmente Cartas XXVI e XXXI).

Um dos favores que obteve foi participar na Jornada de África, marco que assinala uma clivagem na sua poesia. Graças à derrota em Alcácer Quibir e ao subsequente cativeiro, a sua poesia assume um tom inteiramente diferente, marcada pelo sentimento religioso e, sobretudo,

pela desolação, pela mágoa e desilusão, tão longe da brandura a que é, na história da literatura, frequentemente confinada. No *cancioneiro de cativoiro*, o poeta amargurado lamenta a perda de tantas vidas naquela batalha e queixa-se dolorosamente da sua situação, sentindo o tormento de estar exilado da sua terra natal e a opressão do cativoiro. Nas Éclogas XVI e XVII, poemas de *pós-cativoiro*, a dor dos pastores é muito vívida, muito concreta, longe do vago lamento de amor comum na poesia bucólica. Apenas o Lima pode ser o *locus amoenus*, e por isso é tão desejado, mas ao regressar aí o pastor descobre pouco consolo.

O conjunto das poesias de Diogo Bernardes não sustenta etiquetas simples, não só graças à diversidade de formas, temas e linguagem, mas também às tensões e contradições que preenchem a sua poesia. Ao mesmo tempo, é possível reconhecer a sua identidade como autor e o seu timbre único. Rotulado por décadas como roubador de poemas ou confinado a um plano secundário, à sombra de Camões, Bernardes revela-se um poeta merecedor de largos estudos e pleno de frutuosas leituras.

BIBL.: **I. Editiones principes:** BERNARDES, Diogo, VARIAS RIMAS / AO BOM IESVS, E A / VIRGEM GLORIOSA SVA / MAY, E A SANCTOS / PARTICVLARES. / *Com outras mais de honesta & / proueitosa lição.* / DIRIGIDAS AO MESMO IESVS, SENHOR E SALVA / DOR NOSSO. / *Por Dioguo Bernardes.* / [gravura da crucificação] / *Com licença da S. Inquisição.* / EM LISBOA. / Em casa de Simão Lopez. MDXCIV. O LYMA. / DE DIOGO BERNARDEZ / EM O QVAL SE CONTEM AS / Suas Eglogas, & Cartas. / Derigido por elle ao Excellente Principe, & Serenissimo Senhor / Dom Aluaro D'allem- / castro, / Duque D'auero. &c. / [insígnia circular onde se lê DA VITORIA NOSA SRA] / Foy Impresso em Lisboa, em casa de Simão / Lopez Mercador de Liuros: / *Com Licença da Sancta Inquisição.* / Anno do Senhor 1596. RIMAS VARIAS / FLORES DO LIMA. / COMPOSTA POR DIOGO / BERNARDES. / [vinheta triangular] / EM LISBOA. / Impresso por Manoel de Lyra / ANNO D. M. XCVII. / *A custa de Esteuão Lopez merca- / dor de liuros.* **II. Edições modernas:** *Rimas Várias. Flores do Lima*, reprodução fac-similada da edição de 1597, nota introdutória de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, IN-CM, 1985; *Várias Rimas ao Bom Jesus*, ed., int. e notas de M. L. Gonçalves Pires, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, FLUP, Porto, 2008; *Obras Várias Rimas ao Bom Jesus*, pref., fix. texto e notas de J. A. Carvalho da Silva, *O Lima*, pref., fix. texto e notas de J. A. Cândido de Oliveira Martins, *Rimas Várias, Flores do Lima*, pref., fix. texto e notas de L. A. Silva Pereira, Lisboa, Caixotim, 2009. **III. Fontes manuscritas:** «Carta de Diogo Bernardes para António de Castilho [...]», 11 de março de 1574, Ponte da Barca, ANTT, Corpo Cronológico, Parte I, maço 110, n.º 137. **IV. Estudos críticos:** ABREU, João Gomes de, *Diogo Bernardes — A Sua Naturalidade*, Famalicão, Minerva, 1916; ALMEIDA, Isabel, *Doces, Brandos, Graves, Douts Versos: para Um Estudo da Epístola Poética no Século XVI*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, FLUL, 1989; ANASTÁCIO, Vanda, *Visões de Glória (Uma Introdução à Poesia de Pêro de Andrade Caminha)*, vol. 1, Lisboa, FCG, 1998; ASKINS, Arthur, «Diogo Bernardes and Ms. 2209

of the Torre do Tombo», sep. de *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII, Paris, FCG, 1978; CAMÕES, Luís de, *Rimas*, texto estabelecido, revisto e prefaciado por A. J. Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 2005; CARVALHO, J. G. Herculano de, «Sobre o texto da lírica camoniana», *Revista da Faculdade de Letras*, 2.^a série, tomo XV, n.^{os} 1 e 2, Lisboa, Universidade de Lisboa, 1949; FARDILHA, Luís de Sá, «As *Várias Rimas ao Bom Jesus* e os seus contextos», *Via Spiritus*, n.^o 5, Porto, FLUP, 1998; GAMA, Álvaro Pimenta, «Diogo Bernardes — Apontamentos genealogicos e biographicos», sep. de *O Instituto*, vols. 57 e 58, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910-1911; GOMES [FERREIRA], Ana Filipa, *Diversas Formas de Proteu — A Mitologia n' O Lima de Diogo Bernardes*, Dissertação de Mestrado, Lisboa, FLUL, 2009; JENSEN, Gordon K., *A Reexamination of the Role of the Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro in the Camões-Bernardes Question* (diss.) / University of Wisconsin-Madison 1975; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, «Os poemas de cativo de Diogo Bernardes», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.^o 1, Porto, FLUP, 2004; RAMALHO, Américo da Costa, «Camões e alguns contemporâneos seus. I. Diogo Bernardes e Camões» e «Notas de investigação. XV — Diogo Bernardes», *Humanitas*, 31-32 (1979-1980), Coimbra, [s.n.], 1980; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1999 (2.^a edição); id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008.

Ana Filipa Gomes Ferreira

BERNARDIM RIBEIRO E CAMÕES. Existe uma alusão explícita a Bernardim Ribeiro por parte de Camões, num dos poucos textos epistolares que dele se conservam. Trata-se da Carta III, *De Lisboa a um seu amigo*, onde o poeta dá notícia de diversos acontecimentos da capital a um amigo que se encontrava longe dela e ao qual lhe encomiava *a vida rústica*: «águas claras, árvores altas, sombrias, fontes que correm, aves que cantam e outras saudades de Bernaldim Ribeiro, *quae vitam faciunt beatam* [sic]» (CAMÕES 1946, p. 249). Esta carta, só modernamente descoberta, não é unanimemente atribuída a Camões, mas é da sua «probabilíssima autoria», em palavras de Hernâni Cidade: «*Probabilíssima* — dizemos — como a das restantes [obras]. Como a de quase toda a *Lírica*, pois quase toda é póstuma; como a dos *Autos*, igualmente póstumos. Mas a probabilidade é tão grande, que pouco difere da certeza moral com que em coisas desta natureza é mister que nos contentemos» (CIDADE 1956, p. 148). Mesmo não sendo de Camões, bem podia ser a ele aplicado o que da carta se deduz, porque condiz com as linhas básicas que estão na origem do bucolismo de meados de Quinhentos em Portugal: em primeiro lugar, a identificação dos tópicos do *locus amoenus* com Bernardim Ribeiro, o que significa também que a tradição

pastoril veio determinada pela interpretação bernardiniana daquela tradição; em segundo lugar, os modelos canónicos do bucolismo humanista, citados na mesma carta («os *Sonetos* de Petrarca, *Arcádia* de Sannazaro, *Éclogas* de Vergílio», CAMÕES 1946, p. 256).

Maria do Céu Fraga, coincidindo em grande medida com isto, salienta, para a constituição de um arquiteyto bucólico, no caso de Camões, «além do próprio Sannazaro, os nomes de Boscán e de Garcilaso», bem como o «magistério de Petrarca, Ovídio e Virgílio» (FRAGA 1989, p. 41). Não entrava naquele arquiteyto a obra de Bernardim, dado que antes do próprio Camões não vamos encontrar um autor português de referência para os clássicos quinhentistas, um autor para pôr em prática a *mimesis* ou para citar como *auctoritas*. No entanto, a presença de Bernardim Ribeiro em todo o bucolismo português é evidente nas características mais diferenciadoras que possui aqui o género pastoril ou no estilo inconfundível da prosa que se escreve em Portugal depois da *Menina e Moça*: basta comparar, por exemplo, o estilo monótono e rijo do *Clarimundo* de João de Barros com a fluência do *Memorial* de Jorge Ferreira de Vasconcelos e a adaptação da sua linguagem aos sentimentos e ao decoro das personagens.

Que o velho poeta torranense, iniciado nos longínquos serões do Paço que deram origem à edição do *Cancioneiro Geral*, desconhecedor da «medida nova» e da obra de Garcilaso, foi apreciado e seguido dentro e fora de Portugal pelos autores mais modernos do Renascimento não pode ser posto em causa. Pelo contrário, parece-nos caso único de um autor com obra escrita exclusivamente em português que conseguisse ultrapassar as fronteiras do país no século XVI. Basta pensar na influência sobre Núñez de Reinoso, quer em *Clareo y Florisea* quer nas *éclogas*, onde se encontram inúmeros versos traduzidos do poeta português (ver TELJEIRO 1996). Também nos parece surpreendente o êxito do seu romance *Ao longo de Uma Ribeira*, difundido pela Europa e que em Espanha deu origem a toda uma tradição de romances. Mas foi muito especialmente determinante para a criação da novela pastoril castelhana através da *Diana* de Jorge de Montemayor (ver CARRASCO 1999).

A carta atribuída a Camões onde se cita Bernardim Ribeiro não é, portanto, uma rara curiosidade. Era um autor de grande êxito ainda em meados de Quinhentos, quando em cinco anos a sua obra foi editada três

vezes por três editores em três países diferentes — as edições de Ferrara (1554), Évora (1557-58) e Colónia (1559). Acontece, porém, que se trata de um autor que permanece oculto ou silencioso na obra dos continuadores, por não estar prestigiado pelo cânone da *imitatio*, de tal modo que a sua influência indubitável não transparece ou não se considera necessário mostrá-la. No caso de Camões, cuja habilidade no uso das suas inúmeras referências literárias é bem conhecida no sentido de pôr em relevo propósitos vários e em mistura difícil e complexa, não será possível descobrir citações explícitas da obra bernardiniana, mas a sua presença está em grande parte nas características do seu bucolismo, como acontece, aliás, em todos os bucolistas daquele século. Não é, por isso, surpreendente que José Augusto Cardoso Bernardes encontrasse em Camões, depois do parêntesis das éclogas isorrópicas de Ferreira, um regresso ao «mundo pastoril (e piscatório) marcado pela carência e pelo inconformismo» que já existia em Bernardim e na écloga *Crisfal*, embora com matizes (BERNARDES 1988, p. 77).

Em minha opinião, podemos encontrar um bom exemplo da presença «oculta» ou «silenciosa» de Bernardim Ribeiro na *Comédia de Filodemo*, da qual já me ocupei noutra ocasião (ver CARRASCO 2003). Talvez o elemento bernardiniano que mais facilmente podemos identificar no auto de Camões seja a estrutura dúplice em que se desenvolve a ação, uma estrutura novelesca cuja origem e sentido não foram ainda convenientemente analisados: os amores de dois pares de nobres cavaleiros com as suas damas em dois cenários diferentes (Filodemo e Dionisa na cidade, Venadouro e Florimena no campo). Na *Menina e Moça*, Bernardim Ribeiro apresenta os amores de dois cavaleiros andantes (Bimander e Avalor) com duas damas que se encontram na corte (Arima) e no campo (Aónia). Deste modo, incorporam-se ao mesmo tempo neste romance dois temas de grande êxito no século XVI — o bucólico e o cavaleiresco. A mistura destes elementos é muito característica das letras portuguesas daquela época, o que revela uma inspiração nacional por parte de Camões exatamente no momento em que se produziam as três edições quinhentistas da *Menina e Moça*, porque a obra foi representada como homenagem a Francisco Barreto entre 1555 e 1559, período em que este foi governador na Índia (ver CAMÕES 2004, p. 11).

O episódio que vai dar lugar às aventuras (e aos amores) dos dois cavaleiros é coincidente nas duas obras: a chegada em barco de parte dos protagonistas a uma terra nova. No caso da *Menina e Moça*, o cavaleiro Lamentor tinha fugido com a sua amada Bilesa quando esta ficou grávida e, «por que ela sentisse menos a saudade de sua natureza» (RIBEIRO 2008, p. 116), trazia também Aónia, irmã de Bilesa. As duas eram «filhas dum alto homem» e haviam devido partir por não serem casados. Bilesa desembarcou «prenhe de dias» — a poucos dias de dar à luz. Na primeira noite da sua chegada, Bilesa vai ter a sua filha Arima, mas morre de parto.

No caso de *Filodemo*, um fidalgo português que andava no reino da Dinamarca também teve que fugir num barco com a sua dama, «ũa filha del rei», porque «havia dias que a tinha prenhe». E também uma grande desgraça que vai acontecer no momento da chegada, porque, quando se aproximam da costa, «armou-se-lhe grande tormenta que sem nenhum remédio, dando a galé à costa se perderam todos miseravelmente, senam a princesa que em ãa tábua foi à praia» (CAMÕES 2004, p. 14). A coincidência com o texto bernardiniano não acaba aqui, porque a princesa, «como chegasse o tempo de seu parto, junto de ãa fonte pariu duas crianças, macho e fêmea» (CAMÕES 2004, p. 14), morrendo logo a mãe por causa do parto.

Como se pode comprovar, as duas obras começam num ambiente aristocrático e cavaleiresco. Aliás, a própria imagem de um barco dando início à obra, no caso de *Filodemo*, era sem dúvida interpretado pelo público como anúncio de aventuras cavaleirescas. Trata-se de um *topos* literário daquela época para o qual tinha contribuído a novela de Bernardim Ribeiro (ver CARRASCO 2003, esp. pp. 35-40).

Estes dois episódios de barcos e mortes têm a mesma função na estrutura das duas obras: introduzem todas as personagens e são a referência para as duas aventuras amorosas que se vão desenvolver simultaneamente e que, em aparência, podiam considerar-se aventuras independentes, o que deu origem às críticas de falta de unidade no caso de *Filodemo*. Porém, o episódio inicial, a convergência final das duas histórias e o propósito de mostrar a clássica disputa entre campo e cidade é que justificam a estrutura dúplice do auto de Camões. Ora, esta duplicidade reproduz a «história dos dois amigos» da *Menina e Moça*, onde aparecem, por um lado, os amores do cavaleiro Bimander, que se faz

pastor para ficar perto da sua amada Aónia, e, por outro, o cavaleiro Avalor na corte a sofrer pelo amor de Arima. Note-se que, quer na *Menina e Moça* quer no *Filodemo*, a desgraçada entrada de uma parte dos amantes no episódio inicial deixa-os em situação de desamparo e orfandade: no *Filodemo*, com o pai morto no naugráfio e a mãe morta no parto, os dois protagonistas (Filodemo e Florimena) ficam órfãos, em casa de um pastor e sem poderem demonstrar a nobreza do seu sangue até ao fim da obra; na *Menina e Moça*, Arima fica sem mãe e mais tarde deverá despedir-se do pai para ir para a corte, ao passo que Aónia, depois da morte da irmã, fica em terra estrangeira sem parentes.

O amor em ambiente cavaleiresco ou aristocrático vai desenvolver-se, de um modo natural, como consequência da origem nobre dos protagonistas: na *Menina e Moça*, Avalor conhece Arima no palácio do pai dela e, mais tarde, ambos coincidirão na corte; por sua vez, no *Filodemo*, o protagonista que dá nome ao auto (Filodemo) entra a servir em casa de D. Lusidardo — do qual descobrirá no fim da obra que é parente — e apaixona-se pela sua filha, Dionisa.

O amor em ambiente bucólico aparece nas duas obras pelo mesmo motivo: o cavaleiro quer ficar no campo ao lado da sua amada, renunciando à vida citadina ou cavaleiresca. Na novela de Bernardim Ribeiro, Bimander disfarça-se de pastor; no auto de Camões, Venadouro também prefere viver como pastor e casar com Florimena, supostamente também pastora, o que o obrigava a não regressar à casa do pai.

Alguns críticos da obra de Camões consideraram muito irregular esta situação em que um nobre cavaleiro (Venadouro) quisesse casar com uma suposta pastora (Florimena), do mesmo modo que um humilde criado, embora culto e discreto, como era Filodemo, solicitasse em matrimónio a filha do seu senhor. José Maria Rodrigues chama a atenção para estes amores em que não se percebe a pureza cavalheiresca. Segundo este autor, Camões queria defender «amores em desnível» porque ele próprio estava a viver nesse momento os amores com uma infanta (ver RODRIGUES 1930).

Muito mais tarde, José Filgueira Valverde retoma a teoria de José Maria Rodrigues, se bem que considere que não existe uma pessoa na vida de Camões que sirva de modelo. Porém, o auto traduz «uma preocupação obsessiva em relação aos obstáculos que a diferença de categoria social opõem ao amor» (FILGUEIRA VALVERDE 1981, p. 301). Camões tentava

corresponder a um público «partidário de um amor aberto aos impulsos», mas neste processo, «em vez de representar exaltação dos valores espirituais, o que significa é uma degradação» (FILGUEIRA VALVERDE 1981, p. 301).

Estas interpretações parecem julgar um auto quinhentista com ideias posteriores à Revolução Francesa. É claro que Camões não tentava pôr em questão a sociedade do Antigo Regime, nem o público que assistia aos seus autos suspirava por amores impossíveis que acabavam em matrimónios de nobres com plebeus. Não se trata de um antecedente do Romantismo, mas do recurso à transposição do cavaleiresco para o bucólico típico da literatura portuguesa da época (por exemplo, pode ver-se já em *D. Duardos* de Gil Vicente) e que encontramos também na *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro. Mais do que uma transgressão dos valores feudais, transmite uma determinada dificuldade em aceitar a convenção daqueles amores delicados de Sannazaro, com versos e música cantados, entre vacas e pastores — e mais se considerarmos que este bucolismo italianizante veio a misturar-se em Portugal com o realismo rústico dos pastores de Gil Vicente e do chamado teatro popular.

Venadouro faz-se pastor por Florimena, do mesmo modo que, na *Menina e Moça*, Bimander se faz pastor por Aónia. É, ao mesmo tempo, um modo de ficar ao lado do seu amor e um modo de se esconderem, porque Bimander servia naquela altura uma outra dama e o pai de Venadouro não permitiria o seu casamento com Florimena. Os dois pastores fingidos têm igualmente duas personagens que os procuram e que vão precipitar o desfecho das suas aventuras: o escudeiro de Bimander e o monteiro de Venadouro. E verificamos também nos dois casos que não existe mistura de classes ou estamentos. Assim, logo no início do seu encontro com Florimena, Venadouro descobre que ela não é uma verdadeira pastora: «Já logo nisso, senhora / dizeis se não sinto mal / que de vosso natural / não era serdes pastora» (CAMÕES 2004, p. 60). Por sua vez, Aónia, que já tinha reparado em Bimander («ardia em fogos de dentro», RIBEIRO 2008, p. 169), só aceitaria este amor se não fosse um verdadeiro pastor: «já consentia ela a si mesma cuidar que se ele não fosse pastor, logo lhe queria bem» (RIBEIRO 2008, p. 173). Mais tarde, quando uma criada identifica o suposto pastor com o cavaleiro que era, Aónia admite aqueles desejos amorosos: «E já não via dia nem hora que ele fosse certo da sua vontade para que se

não apartasse dali por algum desastre que ela logo começou arreçar, porque o verdadeiro benquerer não pode estar muito sem receos» (RIBEIRO 2008, p. 175).

Em minha opinião, quer a estrutura dúplice quer a introdução do mundo pastoril dentro do cavaleiresco, no *Filodemo* de Camões, têm origem na *Menina e Moça*. Assim acontece também com outros elementos menores da obra, como o episódio do barco que já foi analisado, ou outros aspetos que não será fácil expor neste breve espaço. É o caso, por exemplo, da atividade da caça, comum a Venadouro e a Bimander (ver CARRASCO 2003, pp. 47-48). Ou também as ideias que Camões exprime sobre a superioridade da dor que sentem as mulheres por culpa do amor em comparação com o sofrimento dos homens. Segundo Solina, «o homem pode passar / o tempo mais ocupado. / Com pescar e cavalgar / com correr e com saltar / forra parte do cuidado. / Mas coitada / da molher sempre encerrada / que pera seu passatempo / não tem desenfadamento / mais que agulha e almofada» (CAMÕES 2004, p. 48). As mesmas ideias encontramos na *Menina e Moça*, onde se diz que «Isto é assaz para as tristes das molheres, que não têm remédeos para o mal, que os homens têm», porque parece que as tristezas fugiram deles «quando viram que os homens andavam de um cabo para outro», dado que «as mais das coisas [com] as contínuas mudanças ora se espalhavam ora se perdiam, que as muitas ocupações lhe tolhiam o mais do tempo» (RIBEIRO 2008, pp. 109-110). E ainda mais tarde acrescenta a imagem dos homens a cavalo ao passo que as mulheres deviam ficar em casa (ocupadas com «agulha e almofada»): «Ca cuidava eu que um cavaleiro apostamente armado sobre seu fremoso cavalo, pola ribeira de um rio desse gracioso campo passando, não podia ir tão triste como ãa delicada donzela em alto aposentamento, encostada a seu estrado, antre paredes sós, podia estar, vendo-se de altos muros cercada e de tantas gardas feitas para cousa de tão pequena força — mas para lhe tolherem as vontades fizeram grandes defesas e para lhe entrar o nojo muito pequenas!» (RIBEIRO 2008, p. 111). Existe uma referência óbvia às disputas entre homens e mulheres, tão frequentes no século XVI, mas creio que se verifica aqui, como em tantos outros passos da obra de Camões, a presença indubitável de Bernardim Ribeiro.

BIBL.: BERNARDES, José Augusto Cardoso, *O Bucolismo Português. A Écloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Livraria Almedina, 1988; CAMÕES, José, «Nota introdutória», in CAMÕES, Luís de, *Filodemo*, Lisboa, Cotovia, pp. 9-12, 2004; CAMÕES, Luís de Camões, *Obras Completas*, com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, vol. III, Autos e Cartas, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1946; id., *Filodemo*, Edição de José Camões, Lisboa, Cotovia, 2004; CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M., «El origen portugués de la novela pastoril castellana», in ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa (org.), *Literatura Portuguesa y Literatura Española. Influencias y Relaciones*, Anexo XXI de *Cuadernos de Filología*, Valencia, Universitat de València, pp. 327-345, 1999; id., «Cavalaria e bucolismo na *Comédia de Filodemo*: Algumas reminiscências de Bernardim na obra de Camões», *Santa Barbara Portuguese Studies*, VII, pp. 29-48, 2003; id., «Introdução», in RIBEIRO, Bernardim, *Menina e Moça ou Saudades*, Coimbra, Angelus Novus, 2008; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do Seu Tempo. As Cartas e Seu Conteúdo Biográfico*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1956; FILGUEIRA VALVERDE, José, *Camões. Comemoração do Centenário de Os Lusíadas*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981; FRAGA, Maria do Céu, *Camões: Um Bucolismo Intranquilo*, Coimbra, Livraria Almedina, 1989; RIBEIRO, Bernardim, *Menina e Moça ou Saudades*, edição de Juan M. Carrasco, Coimbra, Angelus Novus, 2008; RODRIGUES, José Maria, *Introdução aos Autos de Camões*, vol. II: *Filodemo*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1930; TEJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «El solar de Basto: Un lugar ameno para la poesía», in CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M. & VIUDAS CAMARASA, Antonio (eds.), *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en la Frontera (Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994)*, Cáceres, Universidade de Extremadura, vol. I, pp. 129-143, 1996.

Juan M. Carrasco González

BILINGUISMO LITERÁRIO LUSO-CASTELHANO NO TEMPO DE CAMÕES. Na história da Literatura e da Cultura portuguesas conhece-se como Bilinguismo luso-castelhano o fenómeno de convivência das línguas portuguesa e castelhana em território português durante um período que se prolonga, se bem que com diferente intensidade e significado, desde a segunda metade do século XV até ao triunfo de um novo paradigma cultural liderado pela França, já avançado o século XVIII. O grau de penetração que a língua castelhana atingiu em variados espaços sociais e funcionais nesses séculos permite classificar a sociedade portuguesa do período, considerada de modo global, como bilingue, entendendo contudo que o nível de conhecimento da língua castelhana variaria consideravelmente conforme o âmbito social e a literacia dos falantes. A denominação alude também ao recurso às duas línguas como opção autoral, independentemente da distribuição de ambas no conjunto da obra de um autor ou da competência linguística demonstrada no uso do castelhano. Por outro lado, o prolongado fenómeno de contacto de línguas

a que aludimos teve como consequência uma situação de diglossia linguística, conceito que introduz uma hierarquia na valoração sociolinguística das línguas implicadas em uma comunidade bilingue, ao funcionar uma delas como língua de prestígio, sendo associada preferivelmente aos âmbitos da cultura letrada e escrita em geral, enquanto a outra sofre um desprestígio que frequentemente a relega ao âmbito da oralidade e do espaço social íntimo, familiar e popular. O prestígio associado à língua e à cultura espanholas do período áureo derivou em que muitos escritores portugueses optassem por esta língua como instrumento de expressão literária, considerando que possuía maiores qualidades, ora estruturais ora instrumentais, do que a portuguesa. A tensão dialética entre aqueles que optavam pelo castelhano e os apologistas da língua portuguesa que se insurgiram contra essa situação, fossem eles literatos ou gramáticos, fornece-nos um bom conjunto de textos em que se manifesta claramente essa situação diglósica que marca a cultura linguística do Portugal moderno.

As balizas temporais de início e fim do Bilinguismo luso-castelhano mais frequentemente referidas distam entre si quase três séculos, período suscetível de ser dividido ainda em três fases, de acordo com a intensidade e a repercussão sócio-política do fenómeno. A primeira fase abrangeria desde os primeiros exemplos de recurso ao castelhano como língua literária, ainda na segunda metade do século xv, até 1580, data de início da Monarquia Dual filipina, acontecimento político de evidentes implicações para a consolidação da tradição bilingue, por outro lado já plenamente instaurada. Assim, a obra em castelhano do Condestável D. Pedro de Portugal (1429-1466) tem servido tradicionalmente para assinalar o início do Bilinguismo literário luso-castelhano em Portugal. É frequente indicar também que a obra que reúne a produção poética portuguesa da segunda metade do século xv, o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, publicado em 1516, mostra já uma significativa presença do castelhano numa sétima parte das composições coligidas. Da rapidez com que se incrementa o uso do castelhano por parte dos autores portugueses ao longo do século xvi dão conta os catálogos de «castelhanizantes» com que contamos, obras que, ainda que incompletas e imprecisas, permitem avaliar a magnitude e progressão do fenómeno. Da análise desses catálogos, especialmente o de Garcia Peres (1890), conclui-se que só nesse

século o número de escritores portugueses que recorre à língua castelhana aproxima-se das duas centenas. É nesta primeira fase do Bilinguismo que se integram os textos que conformam o *corpus* camoniano em castelhano. Camões é precedido por uma já longa tradição lírica hispânica comum, que se serve alternativamente de ambas as línguas, como se evidencia no *Cancionero de Baena* (1445) e no *Cancioneiro Geral* (1516), e, no âmbito da dramaturgia, precede-o a tradição teatral bilingue inaugurada pelo teatro vicentino e projetada ainda no pós-vicentino. Contudo, o momento de maior intensidade do Bilinguismo luso-castelhano concentra-se no período da Monarquia Dual (1580-1640), embora, como tem sido convenientemente assinalado pela crítica, apenas se produza nesse período um estímulo maior para um fenómeno que era anterior e que a nova conjuntura política unicamente contribuiu para consolidar. O que é relevante neste período é o valor político da escolha linguística, se bem que resulte simplista afirmar que o recurso ao castelhano signifique um apoio explícito ao domínio filipino. Do mesmo modo, também não se pode afirmar que a Restauração da Monarquia portuguesa signifique o encerramento do período bilingue. Após essa data, que representa o início de uma terceira fase do fenómeno, são ainda várias as dezenas de autores portugueses que escrevem em castelhano. Para exemplificar este facto é frequente escolher, pelo seu carácter representativo, a figura do próprio monarca restaurador D. João IV, que publica em castelhano a sua *Defensa de la música moderna* poucos anos após a Restauração, em 1649. Assim, a propaganda de legitimação da nova dinastia será escrita em castelhano ou latim, línguas que permitiam a divulgação dos argumentos políticos para além das fronteiras portuguesas. Depois de 1640 verifica-se, ainda, a persistência no uso do castelhano em círculos letrados como as academias literárias, mostrando o ascendente da literatura espanhola do Século de Ouro, que bem se reflete nas principais antologias barrocas portuguesas, compiladas na segunda metade do século XVIII e que recolhem a poesia do século anterior. Assim, se no *Cancioneiro Geral* 14% das composições estavam escritas em castelhano, na *Fénix Renascida* a proporção sobe para 40%. Paradoxalmente, a publicação dos cancioneiros barrocos pode considerar-se como o marco que representa o encerramento do período bilingue, o que acontece já avançado o século XVIII, num contexto cultural em que Portugal, como toda a Europa, vai procurar na França novas bases

estéticas e culturais, e em que a língua francesa se converte no novo referente linguístico.

Mais difícil do que estabelecer as coordenadas temporais do Bilinguismo luso-castelhano é esclarecer o nível de penetração e enraizamento que atingiu a língua castelhana na sociedade portuguesa. O âmbito funcional de preferência que se lhe atribui é o espaço áulico, e não há dúvida de que o uso do castelhano terá encontrado na corte portuguesa um espaço privilegiado, que funcionaria em boa medida como catalisador da divulgação da língua castelhana em Portugal. O prestígio na corte portuguesa de tudo o que procedia de Castela é encetado com o exílio nesse reino de uma parte da nobreza portuguesa após a Batalha de Aljubarrota (1385) e como consequência da paz das Alcáçovas (1479). A esse estereótipo positivo, veio juntar-se a política de uniões matrimoniais praticada pelas famílias reais portuguesa e castelhana, fenómeno frequentemente referido como detonante do uso do castelhano na corte portuguesa, pois as rainhas consortes de origem castelhana, chegadas a Portugal com o seu séquito de damas, confessores e outros acólitos, mantiveram-se sempre castelhano-falantes. Nesta urgência primeiramente instrumental radicaria, pois, uma das causas do Bilinguismo ativo na corte. Os estudos mais recentes insistem, todavia, em que o Bilinguismo luso-castelhano não se limitou ao reduzido espaço cortesão, atingindo também uma ampla camada urbana e instruída, para a qual o castelhano se tornara imprescindível. O conhecimento fluente desta língua pelas elites eruditas urbanas justificaria até uma nova visão de alguns fenómenos culturais do Portugal moderno, derivada da constatação da existência de um apreciável mercado para a circulação e consumo de livros em castelhano no Portugal de Quinhentos e Seiscentos. O mesmo se deduz do elevado número de obras impressas em castelhano no país, estimado em 15% do total no século XVI, e da presença de obras espanholas nos índices inquisitoriais portugueses. A existência de uma classe média portuguesa que lia assiduamente em castelhano não deve surpreender, se se lembrar que um número não desprezível de universitários portugueses era formado na universidade espanhola, o que tem levado alguns investigadores a afirmar que a universidade agiu como um agente ativo para a espanholização do Portugal pré-filipino e filipino. Também a presença em Portugal de muitos espanhóis membros de ordens religiosas, alguns dos

quais conseguiram posições de relevo na hierarquia eclesiástica e na corte, terá contribuído sem dúvida para intensificar a importância da influência castelhana. Finalmente, é em relação às camadas menos instruídas da sociedade portuguesa que se suscita o maior número de dúvidas relativas ao grau de penetração do castelhano. Tradicionalmente tem-se considerado que a castelhanização teria sido nula no povo iletrado, porém alguns investigadores vêm destacando mais recentemente o papel de propagação linguística que podem ter desempenhado entre as camadas inferiores da sociedade portuguesa certos géneros de literatura oral e especialmente o teatro, que teriam agido como instrumento de pressão ideológica castelhanizante. Um bom exemplo de como também a oralidade se mostrava permeável ao uso do castelhano comprovamo-lo no próprio teatro camoniano que, como o de outros dramaturgos seiscentistas, é salpicado de constantes abonações de versos da lírica tradicional e do romanceiro espanhóis. O contacto com o castelhano parece ter atingido, portanto, toda a sociedade portuguesa já desde a primeira fase bilingue, chegando por via escrita à maior parte da classe culta urbana e por via oral não apenas a esta, mas também à população iletrada. A corte portuguesa, por seu turno, manteve-se durante séculos como foco bilingue, onde o uso do castelhano tanto desempenhava um papel instrumental como resultava de um estereótipo positivo associado à cultura castelhana que se mantém em Portugal até que o papel de liderança cultural venha a ser assumido pela cultura francesa. Evidentemente, é a produção escrita mais vinculada ao contexto áulico a que mostrará uma maior incidência do recurso ao castelhano como língua de expressão literária.

A dimensão que o fenómeno do Bilinguismo luso-castelhano assume na literatura portuguesa é extraordinária, tanto pela quantidade como pela qualidade dos autores portugueses que escreveram toda ou parte da sua obra em castelhano. Por esta razão, é possível afirmar que a língua castelhana foi, durante quase três séculos, uma das línguas de expressão da literatura portuguesa. Isso não significa que a maior parte dessa literatura escrita em castelhano não tenha ficado esquecida, subsumida por vezes na ausência de uma bandeira nacional clara. Assim acontece com as obras destinadas a celebrar os feitos heroicos espanhóis, como a *Felicissima Victoria* de Jerónimo Corte-Real, publicada em Lisboa em 1578, ou a *Hespanha Libertada* de Bernarda Ferreira de Lacerda, poema publicado

em 1619. No entanto, pela relevância para o cânone literário português dos seus autores, não é possível obviar os textos escritos em castelhano por Gil Vicente, Sá de Miranda, Camões ou Francisco Manuel de Melo, por destacar apenas os mais significativos. Contudo, a dimensão do Bilinguismo excede o espaço mais restrito de criação literária, afetando a literatura em sentido amplo. Assim, não foram poucos os livros científicos publicados por portugueses em castelhano, como o conhecido *Libro de álgebra, aritmetica y geometria* do matemático Pedro Nunes, publicado na Antuérpia em 1567, traduzido do português com a intenção de torná-lo «mais comunicável». Já no âmbito da Medicina são várias as obras de médicos portugueses publicadas em castelhano nos séculos XVI e XVII. Um outro âmbito destacável é o da tradução, pois não foi raro que os portugueses vertessem obras em línguas estrangeiras para o castelhano e não para a língua portuguesa.

Os estudiosos do fenómeno têm-se centrado em tentar dirimir as razões que provocavam a eleição do castelhano como língua de expressão literária. Neste sentido, foram seminais os estudos sobre a obra, considerada binacional, de Gil Vicente, na qual o uso do castelhano responde a diferentes motivações de teor literário, como a verosimilhança das personagens, a mistura de códigos linguísticos com intenção lúdica ou o recurso a uma tradição que vincula certos géneros e tipos dramáticos à língua castelhana, que resultam funcionais por integrar-se o teatro vicentino num contexto de receção bilingue já referido, o áulico. Também se argumenta com frequência que uma das principais razões para o recurso à língua castelhana por parte dos autores portugueses é o desejo de uma maior transcendência da obra publicada. Este argumento justifica, como já dissemos, a literatura escrita em castelhano após a Restauração para legitimar a nova dinastia, destinada a convencer um público internacional, e é igualmente pertinente no caso de obras de conteúdo científico que, publicadas em castelhano, viam francamente incrementada a probabilidade de circular na Europa. A procura de uma projeção hispânica justifica também o emprego do castelhano por parte de autores literários, especialmente no período filipino, como acontece com D. Francisco Manuel de Melo, para citar de novo um dos autores mais paradigmáticos do Bilinguismo luso-castelhano, cuja obra se inscreve num âmbito certamente hispânico. Este argumento não parece, todavia, igualmente

válido no caso de outras penas tão canónicas como a do polígrafo seiscentista. Como vários críticos já assinalaram, a maior parte dos portugueses ditos castelhanizantes escreveram fundamentalmente para um público português, realidade que invalida o argumento da procura de uma maior projecção hispânica e europeia. Em muitos casos a motivação para o uso do castelhano parece radicar antes no maior prestígio que se associava ao tratamento de certos géneros literários em língua castelhana, mesmo se os destinatários dessas obras eram portugueses. De facto, tão frequente chegou a ser a vinculação de certos géneros literários a uma das línguas, castelhana ou portuguesa, que facilmente derivou numa caracterização diglósica à qual com frequência os próprios autores aludem. O enraizamento da ideia de que alguns géneros exigiam ser cultivados em língua castelhana bem pôde, segundo parte da crítica, ter travado o desenvolvimento autónomo de alguns géneros literários em Portugal.

Outro dos aspetos mais comumente referido nos estudos sobre o Bilinguismo luso-castelhano em Portugal é o da especificidade do castelhano usado pelos portugueses nas suas obras, supostamente pejado de lusismos e outras incorreções. Com frequência, como se vem afirmando, os escritores portugueses imitavam as gerações anteriores de portugueses que também tinham escrito em castelhano. Por essa razão, os lusismos que impregnavam o castelhano de uns passavam ao dos outros, resultado de uma situação em que o contacto de línguas é puramente livresco e baseado na imitação. Esses traços específicos, característicos de qualquer interlíngua, explicam-se como resultado das interferências produzidas pela língua materna naqueles aspetos em que ambas as línguas diferiam, mas também resultam de analogias incorretas ou hipercharacterizações que normalmente se explicam como resultado de um défice de aquisição linguística. Tem-se apontado a noção de que as interferências no castelhano escrito pelos portugueses foram especialmente frequentes nos séculos XV e XVI e parecem ter perdido intensidade nos séculos posteriores. Assim, os escritores barrocos portugueses do século XVII mostrar-se-iam capazes de escrever um castelhano consideravelmente depurado de lusismos, evidenciando a naturalização do castelhano na cultura portuguesa, após mais de um século de uso. Carecemos, porém, de um estudo de suficiente amplitude que analise em pormenor o castelhano dos autores portugueses e que permita

confirmar essa apreciação. Se é certa a hipótese do menor número de lusismos nas obras escritas em castelhano a partir do século XVII, poderemos afirmar que não teria chegado a consolidar um castelhano de Portugal, entendido como uma língua de expressão literária próxima das línguas mistas, sobretudo no que elas têm de afloração de traços linguísticos identificadores. Neste sentido, cabe também problematizar no denominado castelhano de Portugal a possível funcionalidade atribuível à presença dos lusismos e das hipercharacterizações já apontadas. Como exemplo paradigmático de lusismo fortemente enraizado em grande parte dos textos escritos em castelhano pelos autores portugueses podemos citar o infinitivo flexionado, elemento gramatical assinalado já pelos gramáticos da época como muito idiossincrático da língua portuguesa. Por outro lado, os exemplos mais abundantes de hipercharacterizações correspondem à ditongação por excesso de *o* e *e* em *ue* e *ie*, amplamente atestados nos poetas do *Cancioneiro Geral* e no teatro vicentino e camoniano. Neste último caso, no teatro camoniano, as formas hipercharacterizadas apresentam por vezes uma funcionalidade humorística que resulta do apelo à consciência metalinguística do público e da caricatura linguística que se faz do castelhano. Assim, se não se pode afirmar que todos os lusismos e hipercharacterizações surjam propositadamente no castelhano escrito pelos autores portugueses, sendo responsáveis por eles não apenas os autores mas também os transmissores dos textos, copistas e impressores, há que salientar, contudo, a especial permeabilidade ao lusismo que muitos textos apresentam, podendo-se entender tal facto como uma marca explícita de identidade do castelhano de Portugal, que se integrava como uma espécie de dialeto no mapa geográfico da variação do castelhano peninsular.

Um último aspeto sobre o Bilinguismo luso-castelhano que merece atenção é como o longo período de contacto de ambas as línguas em Portugal condicionou a consciência linguística do Portugal moderno. Até 1580 a consciência de uma comunidade linguística hispânica tinha facilitado o intercâmbio recíproco das línguas ibéricas. A proximidade entre o castelhano e o português quinhentistas terá facilitado a generalização do uso do bilinguismo em Portugal. Mas a proximidade estrutural das duas línguas era especialmente perigosa porque favorecia a situação de diglossia, contribuindo para a perceção de que o castelhano

constituía o registo elevado ou escrito que correspondia ao português falado. A ameaça que supunha o castelhano mostra-se ainda de forma implícita nos primeiros gramáticos portugueses quinhentistas, mas no final do século XVI a tensão entre as duas línguas manifesta-se já de modo explícito, como mostra o *Diálogo em Defesa [da Língua Portuguesa]* de Pero Magalhaes de Gândavo (1574). O castelhano começa então a ser sentido como o *twin evil* do português, isto é, aquela língua de que precisava de distanciar-se para reivindicar a sua própria existência. É esse propósito que reflete a afirmação que Duarte Nunes de Leão faz na *Origem da Língua Portuguesa*, publicada em 1616, quando refere que os portugueses «fogem de se parecerem com eles [castelhanos] na língua». Efetivamente, os gramáticos portugueses vinham reclamando para o português, já desde a primeira metade do século XVI, um processo de elaboração, através do cultivo literário e da tradução, que o adaptasse às novas funções comunicativas derivadas da difusão generalizada da imprensa. Ora, a presença do castelhano, ocupando muitos desses espaços funcionais, obstaculizava esse processo de elaboração. Esta evidência leva gramáticos e literatos a reivindicar o espaço devido ao português numa tradição apologética da língua que, estreitamente vinculada ao uso bilinguista, apenas desaparece com este, bem ultrapassado o século XVIII.

BIBL.: AA. VV., *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002, vol. XLIV; ALONSO, Dámaso, *Gil Vicente. Tragicomedia de Don Duardos*, Madrid, CSIC, 1942; BUESCU, Ana Isabel, «Y la Hespñola es fácil para todos. O bilingüismo, fenómeno estrutural (séculos XV-XVIII)», *Memória e Poder. Ensaio de História Cultural (Séculos XV-XVIII)*, Lisboa, Cosmos, 2000; CASTRO, Ivo de, «Sur le bilinguisme littéraire castillan-portugais», *La Littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002, vol. XLIV; GARCIA PERES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos, 1890; LEMOS, Antero Vieira de e MARTÍNEZ ALMOYNA, Julio, *La lengua española en la literatura portuguesa*, Madrid, IMNASA, 1968; PICCHIO, Luciana Stegagno, «La question de la Langue au Portugal», *La Méthode philologique*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, vol. II; TEYSSIER, Paul, *La langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959; VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, *A Língua e a Cultura Portuguesas no Tempo dos Filipes*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1988.

Ana María García Martín

BIOGRAFIA DE LUÍS DE CAMÕES. É costume dizer-se que pouco se sabe da vida de Camões. Em todo o caso dispomos de alguns documentos com informação segura, três biografias do século XVII e, além disso, outros elementos que, se não são comprovativos, apontam para opiniões, para um perfil, e permitem reconstituir uma biografia e uma figura.

É também costume desvalorizar as duas primeiras biografias, nas quais necessariamente nos apoiaremos: a primeira de Pedro Mariz que escreveu um prefácio para a edição d'*Os Lusíadas do Grande Luís de Camões* [...] *comentados pelo Licenciado Manoel Correa*, Lisboa, 1613, onde inclui alguns dados biográficos; e outra de Manuel Severim de Faria que narra a vida de Camões nos seus *Discursos Vários Políticos*, em 1624. Deprecia-se esta, com o argumento de que Severim de Faria se limita a preencher as lacunas deixadas por Mariz «aproveitando-[se]do que o mesmo Luís de Camões de si refere em seus versos». Em grande parte, pelo menos, assim foi. Mas a própria obra convida qualquer biógrafo a fazê-lo, pois não apenas narra ou alude a circunstâncias biográficas precisas, como é toda ela uma projeção do seu autor; isto não apenas no sentido em que se pode dizer o mesmo de qualquer obra literária, mas porque o autor fala constantemente de si e da sua vida, considerando-se motivo de apreço por parte do público leitor. Evidentemente, não podemos deixar de analisar as referências autobiográficas como «suspeitas», não apenas de subjetivismo, mas até de *ficção*, pois ao dar-se a conhecer como sujeito literário o poeta está interessado em construir uma imagem que pode não coincidir com a realidade, e não coincide, forçosamente, em certos pontos; mas que não pode ser também desvalorizada como se não contivesse informação interessante.

Camões nasceu em 1524 ou 25; a conjunção astrológica prognosticava para 1524 um grande dilúvio e esta circunstância poderia ser aproximada do soneto *O dia em que nasci...*; e vem de uma família originária da Galiza que, no século XVI, em Portugal se diversifica por vários ramos e regiões (Évora, Coimbra, Vila Viçosa, Santarém, ...) assumindo também diversas profissões e estatutos: marinheiros — alguns deles embarcados nas aventuras da expansão, comerciantes, clérigos, cargos mais e menos importantes no funcionalismo, e, como tal, por vezes referidos como «fidalgos da casa real». O ramo de que descende Camões é o de Coimbra,

«fidalgos e cavaleiros-fidalgos da casa de D. João III, descendentes de mercadores» (COSTA 1984). Nos seus antepassados encontramos o gosto pela ilustração e pelos estudos. Deste modo, devemos situar o poeta na *pequena nobreza*, uma classe onde «os filhos dos nobres decadentes terão de sentar-se ombro a ombro com os filhos dos mercadores nos bancos das universidades se não quiserem perder lugares no funcionalismo da casa real». Isto porque como diz a mesma investigadora, «a riqueza era necessária para conservar a nobreza», e na família próxima do poeta a riqueza nunca abundou.

Esta situação tem dado lugar a opiniões muito diferentes, segundo as quais ele seria um áulico, com convívio frequente na corte e possibilidades ou expectativas de amores com personalidades da mais alta aristocracia (J. M. Rodrigues inventou um romance com a infanta D. Maria, meia-irmã de D. João III...); ou, no pólo oposto, não passaria de um pobre escudeiro sem eira nem beira (RIBEIRO 1975), tese retomada por José Hermano Saraiva, que o viu como «uma espécie de pretense escudeiro à Gil Vicente», nas palavras de Jorge Sena.

Este estudioso colocou a questão de forma acertada: «a vida dessa gente sem estado, sem comenda, sem morgado, sem senhorio, sem nada senão o parentesco, e impedida de qualquer trabalho que não o militar ou o administrativo (desde regedores, governadores, escrivães, secretários, [...], etc.) ou o de servidor direto das casas dos reis (damas, moços de câmara, aios e aias, etc. e os maiores empregos desses eram para gente maior: mordomos, estribeiros, copeiros, etc.), essa vida não era fácil. Dependia constantemente de favores, de comissões, de tenças, ou mesmo de ofertas de roupa ou de comida, que eram hierarquicamente habituais (as rainhas davam os vestidos mais velhos às damas, etc.) Era uma miséria mal dourada, vivida ao deus-dará, muitas vezes, e com as suas horas extremamente marginais socialmente, ainda que sempre na distância nobiliárquica do povo [...] Imaginar Camões como um cortesão, frequentador habitual de serões da corte, com entrada mais ou menos livre nos paços reais ou outros, é visão de romântico [...] Imaginá-lo, por outro lado apenas um *pícaro* ([...] e as cartas de Camões que refletem uma vida chocarreiramente vivida em alguma dissolução que não é maior do que a da juventude de qualquer parte e em qualquer tempo) é ignorar [...] a própria estrutura social da época e o lugar que Camões necessariamente

nela ocupa [...] Camões era aparentado com a mais alta nobreza, parente da nobreza menor, e membro da multidão de nobres sem casa nem título. Viveu do que pingava de cima, como todos os outros que lhe eram iguais, e a ideologia a que adere é precisamente a da sua situação social.»

Luís Vaz de Camões é filho de Simão Vaz de Camões — cujos pais foram Antão Vaz de Camões e Guiomar Vaz da Gama «dos Gamas do Algarve que trazem a sua origem dos de Além-Tejo [...] que indo por capitão de ãa nau à Índia [...] se perdeu na Costa de terra firme de Goa, e escapando do naufrágio morreu pouco depois na mesma cidade» (FARIA 1999, pp. 105-106).

Sua mãe, Ana de Sá, «dos Macedo de Santarém», casa-se com Simão Vaz. Como se vê, esta origem justifica plenamente as conclusões de Jorge de Sena já citadas.

Sobre os estudos de Camões não se encontra qualquer documento que ateste a passagem pela universidade. É natural que tenha frequentado, em Coimbra, o colégio de Santa Cruz, onde um parente, D. Bento Camões, prior dos cruzios, lhe pode ter orientado os estudos. Mas nenhum documento atesta a inscrição em qualquer escola superior. Como mostra Aires do Nascimento, deve ter sido discípulo de André de Resende, de tal modo o tratamento que faz da mitologia n’*Os Lusíadas* tem afinidades com a do ilustre humanista. Aliás a palavra «lusíadas» foi cunhada por ele, e a sua influência manifesta-se ainda noutros aspetos.

O poeta domina uma cultura vastíssima, como demonstraram, logo no século XVII, Manuel de Faria e Sousa, seu fanático comentador e autor de uma terceira biografia, ou, mais perto de nós, Américo da Costa Ramalho e Raul M. Rosado Fernandes, que estudam o seu conhecimento da tradição clássica: desde autores que conhecia diretamente — Virgílio, Ovídio, Horácio, Homero, etc.; até àqueles que conhecia indiretamente através da «consulta de manuais eruditos e das antologias organizadas na sua época [...] bem como] em enciclopédias e viridária e em gramáticas, até, sejam elas de Ravisius Textor ou de Rodighinus ou de Nebrija» (FERNANDES 2006, p. 551).

Américo da Costa Ramalho aplica-se a refutar a versão segundo a qual a cultura de Camões não passaria de um «saber escudeirático» (SARAIVA 1978), que se resumiria a «um conhecimento superficial do latim, [a] um Petrarca sabido de cor, e [a]o manuseio assíduo das crónicas do reino».

Pelo contrário, este estudioso faz-nos ver que «tudo indica que Camões tinha um profundo conhecimento da língua latina: Virgílio, Horácio, Ovídio, Cícero, Plínio-o-Antigo e outros estão-lhe constantemente no bico da pena e tudo leva a crer que [...] ele sabia muitos trechos de cor.»

Por outro lado, verificamos também que o poeta conhece todas as crónicas existentes no seu tempo, o que leva Vasco Graça Moura (2000, p. 139) a admitir que ele tenha frequentado ou mesmo trabalhado na Torre do Tombo, entre 1541/1542 e 1552, o que poderia explicar, aliás, o convívio e o apreço por Magalhães Gândavo.

Com este trabalho ou sem ele, Camões regressou de Coimbra a Lisboa, onde uma vez ou outra terá estado na corte, pois há poemas que confirmam um convívio palaciano e galante, particularmente uma carta a D. Francisca de Aragão, dama da rainha D. Catarina, glosando um mote que esta lhe lança, e onde se pode apreciar o requinte de maneiras e o gosto pelas agudezas próprias deste ambiente.

Durante este período, Camões inicia carreira militar numa expedição a Ceuta, onde participa numa batalha no decurso da qual é ferido num olho. É daqui que escreve a elegia *Aquela que de amor descomedido*, através da qual podemos apreciar a forma como, ainda jovem, manifesta um perfeito domínio da arte poética. E uma carta sua, enviada também de Ceuta, confirma justamente este manejo hábil, quase se diria malabarista, de uma poética e de numerosos textos que provavelmente cita de cor, ou então são esboços de poemas a aperfeiçoar. A carta é escrita a uma personalidade que o autor chama «homem de prol», ou seja, de destaque, pela categoria social ou pela cultura. A suposição de que o seu correspondente estaria interessado numa missiva que, pelo excesso de literatice, se torna enfadonha, confirma o convívio que Camões teria com rapazes letrados e pedantes, deleitados com a alusão obscura e culta, e apreciadores de uma zombaria que denota a vaidade de estar acima do comum dos mortais.

Esta carta enorme (que sugere os vagares de um soldado sem nada que fazer) constitui um testemunho valioso sobre a personalidade do autor, pois teoriza sobre a honra, a dádiva e a gratidão, em termos que explicam que Camões tenha sido visto como ingrato: «Não dá quem não dá honra no que dá; não tem que agradecer quem, no que recebe, a não recebe; porque bem comprado vai o que com ele se compra. Não se dá de graça o que se pede muito»; e, mais adiante, a propósito do tema da morte, denuncia uma

personalidade vingativa, embora, logo depois afirme, sem sentir contradição, uma devoção e uma visão moralista absolutamente de acordo com a religiosidade mais comum na época.

A carta é, de facto, curiosíssima, pois não só contém ideias e mesmo versos que mais tarde encontraremos nas redondilhas *Sóbolos rios que vão* (*ipsis verbis*), como uma série de características que se manifestarão ao longo da sua vida: a queixa da pobreza, da inveja, o orgulho ferido, e o sentimento de superioridade.

De regresso ao reino, encontramos nas *Anedotas Portuguesas e Memórias Biográficas da Corte Quinhentista* o testemunho de uma notoriedade indesmentível de que Camões gozou nesta época da sua vida. Desde a anedota CIII até à CX, trata-se de matéria camonianiana, embora não exclusiva, o que significa que o poeta era motivo de conversa e memória.

Todos os episódios referidos (exceto um ou dois) se reportam ao período anterior à partida para a Índia, portanto a 1553. É o caso, por exemplo, do encontro entre Camões e Jorge de Montemor, que teria vindo a Portugal para conhecer o poeta cuja fama lhe chegara, encontro esse que tem de ser colocado nestes anos, uma vez que Jorge de Montemor morre em 1561.

A imagem de Camões é a de um poeta considerado e apreciado, celebrizado pelas intervenções cortesãs (*Perdigão perdeu a pena*, p. ex.), pelo humor e a-propósito dos seus ditos, pela graça e pelo chiste das composições, todas elas em redondilha, ainda na medida velha, isto é, filtradas pelo gosto do cortesão comum, desinteressado das novidades literárias que desde a década de 30, pelo menos, tinham sido introduzidas na cultura portuguesa.

Trata-se, portanto, de uma figura famosa pelas anedotas que se ligam à sua pessoa, tal como veio a acontecer séculos mais tarde com Bocage; alguém que goza de popularidade não tanto pela qualidade da sua obra, mas pelo dito apropriado e imprevisto («Que toda a galanteria é tirá-la donde se não espera» *Carta de Ceuta*), pela forma irónica com que agarra as ocasiões e as transforma repentinamente em facécia, pela finura, sagacidade e resposta pronta que surpreendem o interlocutor, como se serve dos pequenos nada do quotidiano para os colorir «da graça temperada do seu sal» (MIRANDA, II, 1977, p. 104).

Percebe-se que Camões correspondia perfeitamente, e excedia, o gosto que R. Lobo virá a teorizar, na *Corte na Aldeia*, sobre a arte — entre todas

prezada pelo cortesão — de *praticar*. «Parte é o falar bem [...] que leva tudo após si» (LOBO 1992, p. 166). Trata-se de uma mistura de natureza e de arte, pois estas «cousas aperfeiçoam-se» e devem muito à inteligência e à agudeza. No falar, deve-se ser breve, provocar o riso, mas sem grosseria, ironizar sem morder nem ferir, usar de jogos de palavra oportunos e inesperados, em suma ser divertido e discreto.

As referências elogiosas a Camões são textualmente as seguintes: «Luís de Camões que florescia naquelle tempo», «Aquele famoso poeta Luís de Camões que absolutamente falando foi Príncipe de todos eles». A designação por *Príncipe dos poetas* indica que a redação da anedota não é coeva dos acontecimentos referidos, período em que, por muito estimado que fosse, Camões não ganhara ainda direito a esse título, seguramente posterior à publicação d'*Os Lusíadas*. Como nota Christopher Lund, o facto de se referirem algumas destas composições dizendo «que andam nas suas obras» (referência p. 167), implica que as anedotas não tenham sido escritas «antes de 1598, quando o “perdigão” entrou nas Rimas». Esta circunstância explica que o elogio do poeta seja hiperbólico, o que estes poemas só por si não justificariam.

Na Anedota CIV, encontramos mesmo um retrato de Camões: «Foi nas feições do corpo alto de estatura, largo das espáduas, de cabelo ruivo, no rosto sardo, e torto dos olhos; era de entendimento agudo, do juízo claro e raro engenho, na humanidade visto, na ciência versado, nas armas destro, no ânimo valente; concorreram com ele muitos homens de habilidade os quais ora em casa de um, ora de outro passavam alegremente a vida em disputas curiosas, ditos galantes, e deleitosa conversação; os poetas davam-se motes, e grosavam-nos de repente; os que o não eram julgavam de melhor composição.» É esta a imagem que as anedotas veiculam e em função da qual goza do privilégio de figurar nesta recolha.

A anedota respeitante a Jorge da Silva (*Perdigão*) diz ainda respeito ao meio palaciano, envolvendo o nomeado, a infanta D. Maria e o rei D. João III; tal como aquela outra que é relacionada com D. Francisca de Aragão (*Cara sem olhos*).

As demais (*Coifa de beirame*, *Macho sim, mas macho de andas*, *Tenha esse jogo já fim... que já cá tenho três paus*, *Não sei se por ser do Porto*, *A Maria, eu Gil amigo*) reportam-se a ambientes domésticos, integrando um círculo de versejadores cultos e bem-dispostos, que se reúnem,

inclusivamente, em casa de Camões, «para passarem nela uma sesta de verão» (*Anedotas*, p. 170). Em duas ocasiões é referido António Pinto, poeta que Camões apreciava particularmente: «só a ele na poesia reconhecia Luís de Camões uma certa excelência», opinião expressa de modo que já indicia o alto conceito que Camões, desde então, faria de si mesmo, e que poderia ter sido em parte responsável pela sobranceira relativamente aos poetas contemporâneos que nunca a ele aludem.

Foi ainda neste mesmo período que se representou o *Auto d'El-Rei Seleuco*, em casa de um magnate, o reposteiro do rei, Estácio da Fonseca, o que confirma o bom nome de que Camões já gozava.

Entretanto, há um outro lado da biografia camoniana em tudo oposto a este que acabámos de ter em conta.

Um lado que conhecemos através de outras três cartas do próprio poeta: duas de Lisboa (que devem ser de 1552, a primeira um documento caricatural sobre os costumes masculinos e femininos atinentes ao erotismo, em termos que roçam a pornografia); uma outra em que mostra sentir-se ameaçado pela vida estroina e pelas rixas em que se envolvia, nas quais um Dinis Boto, «comborço» do destinatário (o cabecilha dos arruaceiros, que, não obstante, é tratado como pessoa de alta condição social), teria sido «espancado no Rocio ãa boca da noite», ao qual se vem juntar Gaspar Borges Corte-Real, como vítima doutra cena semelhante «à porta de Pero Vaz». Apesar do tom bem humorado, e de toda a carta não tratar senão de libertinagens e de brigas numa linguagem desbragada e faceta («ninfas de água doce», etc.), não há dúvida de que o poeta se sente ameaçado («tudo contra o pobre do Camões») e explicita: «Dizem que é passado nesta terra um mandato para prenderem uns dezoito de nós; e porque nestas pressas grandes sem vós não somos nada, sabeis que deste rol vós sois o primeiro, como sempre fostes em tudo.»

A estas junta-se uma outra carta enviada da Índia (que contém as primeiras reações da chegada a Goa, onde a lucidez vai a par com a intolerância e a incapacidade de compreender o exótico, aquilo que lhe parece bárbarie), mandada a um amigo já em 1554 ou mesmo em 55.

Ora as duas cartas de Lisboa condizem inteiramente com um documento oficial, a Carta de perdão de 7 de março de 1553. São documentos que encaixam e se completam.

Verificamos que Camões vivia uma boémia despreocupada e desregrada, frequentando tabernas e privando com prostitutas, cultivando uma personalidade de valentão, estroina, amigo de rixas, e da estúrdia que raiava a pequena delinquência. Na noite da procissão do Corpo de Deus, segundo a Carta de perdão, envolveu-se numa briga donde saiu ferido Gonçalo Borges (já aludido na 2.^a carta de Lisboa), arrieiro do rei, que se queixou de Camões. Este foi preso no tronco da cidade e libertado em março pela mencionada carta régia de perdão.

Embarca no dia 24 para a Índia, apesar de perdoado pelo ofendido, na armada de Fernão Álvares Cabral, em 24 de março de 1553.

Na carta escrita um ano depois, faz protestos de inocência sobre os quais Salgado Júnior propõe uma interpretação que revela o estado de espírito de Camões nas circunstâncias que envolveram a partida:

«Sim, senhor, saí dessa terra de mal com tudo e com todos, e naturalmente para não voltar. A isso me obrigaram os acontecimentos. Primeiro foram as invejas, que me levaram a tomar certos desforços. Que esperavam os invejosos ao perseguir-me? Depois sempre fui destemido. Os resultados viram-se. Mas veja lá v. m.: até foi bem pois que atingi a pacificação em que me encontro.» Percebemos, tendo em conta o conteúdo da missiva, que houve invejas, malquerenças, maledicências, calúnias, perseguições, e que o feitio rebelde e impulsivo do poeta complicou uma conjuntura que lhe era desfavorável.

Como entender os protestos de inocência? Estava Camões a esconder as suas culpas? Mas também não se vê por que razão o faria, escrevendo a um amigo que, naquele momento, não lhe podia valer.

Apenas para assegurar uma boa imagem aos olhos do destinatário? Pode ser, mas também não quadra com o feitio franco e aberto de Luís Vaz.

Por isso é de admitir que o poeta se sentisse realmente inocente.

Esta partida resulta de uma condição imposta pelo rei, na carta de perdão? Ou seria de livre vontade que este boémio, em idade de dar rumo à vida, partia? Impossível saber. De qualquer modo, não é inverosímil que o desejo de partir e de tentar a sorte em Goa, ou noutras paragens do Oriente, fosse autêntico. Mesmo que qualquer serviço decente lhe ocupasse os dias, estava provado onde conduzia a rotina dissipadora a que se entregava à noite. Dali à delinquência era um plano inclinado. E depois, as possibilidades de um homem, com o seu estatuto, ganhar a vida em

Lisboa, pobre e orgulhoso de mais para se dedicar às «aderências do paço», não abundavam. A carreira das armas era uma das poucas que se lhe abria. E é bem possível — apesar das informações vagas que possuímos sobre o pai e o avô — que a aventura das descobertas fosse um assunto familiar. Antão Vaz de Camões casara com Guiomar Vaz da Gama. Era, portanto, um parentesco próximo com o descobridor do caminho para a Índia. E o pai do poeta, Simão Vaz de Camões, por lá andou e sofreu naufrágio... Tudo isto, recordado com ufanía ou lamentado com pesar, fez parte do universo mental em que o poeta se criou. Seguir as pisadas do pai e tentar uma sorte mais propícia, quer o projeto da epopeia já existisse quer não, fazia todo o sentido no horizonte de um homem na situação em que Camões se encontrava.

Mal chega a Goa, embarca em novembro de 1553 na expedição ao Malabar sob o comando do vice-rei, D. Afonso de Noronha, para socorrer os reis de Cochim e Porcá contra o rei da Pimenta. Escreve por essa ocasião a elegia *O Poeta Simónides Falando*, castigado pelas saudades da amada, que nem se abrandam com as terríveis tempestades do Cabo da Boa Esperança. «Destarte me chegou minha ventura / a esta desejada e longa terra, / de todo o pobre honrado sepultura. / Ví quanta vaidade em nós se encerra, / e dos próprios quão pouca; contra quem / foi logo necessário termos guerra.» As cruezas da guerra e as mortes de companheiros fazem-no retomar o louvor da vida dos lavradores, tópico renascentista glosado com uma autenticidade talvez até aí nunca sentida.

A vida de soldado prossegue, ora com longos períodos de ócio, «mais quieto que a cela de um frade pregador», ora voltando às expedições, como aquela que tem lugar em 1555, sendo já vice-rei D. Pedro de Mascarenhas, na qual toma parte, de fevereiro a novembro, expedição que se fazia regularmente ao estreito de Meca, na entrada do mar Vermelho de modo a esperar os navios turcos que concorriam com os portugueses no tráfego das especiarias.

É aí que Camões escreve a canção *Junto de um seco, fero e estéril monte*, onde faz uma descrição geograficamente rigorosa e impressionante da região, incidindo particularmente na aspereza desértica do monte Félix «por antífrase, infelice», perto do cabo Arómata (depois Guardafui, na atual Somália). Invernam em Ormuz, no golfo Pérsico.

Entretanto, chegam à Índia notícias de Portugal, relatando acontecimentos de janeiro de 1554, que só chegam a Goa um ano depois, acontecimentos que afetam emocionalmente o poeta: a morte do príncipe D. João, último descendente do rei, (criando-se o problema da sucessão que faz do nascimento de D. Sebastião, dezoito dias depois da morte do pai, a última esperança da dinastia); e ainda por cima sendo o Príncipe figura muito apreciada, dado seu interesse pelas artes e pela literatura. A este luto, de caráter nacional, vem juntar-se uma outra morte, em Ceuta, do jovem D. António de Noronha, filho do conde de Linhares, rapaz por quem Camões nutria grande simpatia e amizade, admitindo-se mesmo que pudesse ter sido seu precetor. De tudo isto nos fala a carta escrita na Índia, onde afirma ter escrito um soneto à morte de D. António de Noronha «em sinal de quanto dela me pesou. Ûa écloga fiz sobre a mesma matéria, a qual também trata algũa cousa da morte do Príncipe, que me parece melhor que quantas fiz». Trata-se da écloga *Umbrano e Frondélio*.

De regresso da expedição ao estreito de Meca e Golfo Pérsico, Luís Vaz devia estar perto do termo dos três anos de serviço militar obrigatório e, logo, em condição de ser licenciado. Segundo Salgado Júnior, «achou-se Camões, portanto, na situação habitual de todo o soldado na Ásia: com o seu destino nas mãos. [...] Tinha tido viagem e soldo por três anos. Entretanto, tomava contacto com a vida do Oriente, estudava as possibilidades de amealhar um pecúlio, procurava realizá-lo e regressava à metrópole.»

Nesta altura, diz Severim de Faria, apoiando-se em Mariz, que o Governador Francisco Barreto (que entra em funções à morte do vice-rei em junho de 1556) lhe deu o cargo de *Provedor dos defuntos na China*, hesitando contudo em interpretar o cargo como ato normal da administração ou como degredo, pois Camões teria escrito uma «Sátira que anda no fim da 1.^a parte de suas Rimas contra alguns moradores daquela Cidade, com título de Festas que se fizeram à sucessão do Governador, do que sentindo-se Francisco Barreto, ou por zelo de justiça, ou por queixas dos motejados, o mandou prender e desterrou para a China no ano seguinte de 1556» (FARIA 1999, p. 114)

O poema que podemos admitir corresponder a esta «sátira» é a *Zombaria que fez sobre algũs home~s a que não sabia mal o vinho* (*Rimas*, 1598, f. 200 e ss.) ou *Ficção de humas Festas em Goa, por introduzir*

nellas certos homens viciosos (*Rimas*, 1.^a parte, 1645, f.º 182 e ss.). É um texto em prosa — aliás não recolhido nas edições camonianas do século XX, embora pareça não haver qualquer argumento para o excluir —, mas contendo versos a propósito de cada personalidade aludida. Refere-se a bêbados inveterados que escolhem cada um uma «divisa» ou emblema. É um texto humorístico e cheio de jogos de palavras divertidos e maliciosos. Evidentemente, colocando-o no contexto para que fora feito, uma ocasião oficial e solene, não surpreende que tenha caído mal.

Preso ou não por queixa dos ofendidos, o gosto da brincadeira e da caricatura levava a melhor. Outra composição da qual seriam de esperar efeitos semelhantes são os *Disparates da Índia*. Embora não nomeie ninguém, as referências aos abusos da lei, e julgamentos parciais (estância 9) de que acusa a justiça, tinham destinatários facilmente identificáveis. E, bem assim, aqueles que apelida de «secretários das consciências reais» e a quem pergunta: «porque não pondes um freio / ao roubar que vai sem meio / debaixo de bom governo?» (estância 15). As outras referências são, hoje, totalmente opacas. Porém, num meio tão restrito como a alta sociedade goesa, e com a abundância de pormenores circunstanciais e caricatos, era fácil para os leitores ou ouvintes do poema reconhecer os visados.

As relações entre Camões e Francisco Barreto tiveram altos e baixos, pois foi em sua casa, e justamente em 1555, quando o governador é investido das suas funções, que Camões representou a sua peça *Filodemo*, o que implica que começou por haver relações amistosas entre ambos. Contudo a situação degrada-se pelas razões apontadas por Severim de Faria, ou por outras; mas é fora de dúvida que de certo momento em diante o governador persegue e manda prender Camões.

Voltando atrás, segundo vários testemunhos (Mariz que aproveita a nota de Manuel Correia à estância 128 do Canto X; S. de Faria e Diogo do Couto), Camões parte para o Extremo Oriente, e vem a ocupar o lugar de provedor dos defuntos, em Macau, feitoria que fora recentemente concedida a Portugal pelas autoridades chinesas. Mariz chega a dizer que a função lhe fora dada pelo governador que assim o queria favorecer, «para ver se o podia levantar da pobreza de que sempre andava envolto», o que era, também, a versão de Diogo do Couto. Mas trata-se de uma interpretação discutível.

É de admitir que as funções não tenham sido desempenhadas com toda a lisura. L. F. Thomaz traça o quadro de um ambiente desligado da autoridade central — só por volta de 1555 se inicia a nomeação «de capitães mores para a viagem anual de Goa à China e ao Japão» (THOMAZ 1993, p. 24), sob a iniciativa de mercadores aventureiros, estando quase tudo dependente do arrojo e da iniciativa individuais. É verosímil, portanto, que o exercício da provedoria tenha sido mais ditado pelo êxito fácil do que pelo respeito das orientações inerentes ao cargo. Noutro sentido vai o comentário de M. Correia que diz: «e isto lhe fizeram mexericado por alguns amigos donde ele esperava favor.»

Mariz fala na «enchente de bens que lá granjeou» e S. de Faria diz que «vinha rico»; porém, no regresso, sofreu um terrível naufrágio: «vindo de lá (conta D. do Couto) se foi perder na costa de Sião, [«na costa de Camboja, na foz do rio Mecon», diz S. de Faria] onde se salvaram todos despidos e o Camões por dita escapou com as suas Lusíadas como ele diz nelas e ali se afogou ãa moça china que trazia muito fermosa com que vinha embarcado e muito obrigado; e em terra fez sonetos à sua morte, em que entrou aquele que diz *Alma minha gentil que te partiste* [...] Ali fez também aquela grave canção que começa *Sobre os rios que vão* [...] O que tudo anda impresso no livro dos seus sonetos.» (Diogo do Couto, *Década* 8.^a, cap. IX, pp. 469-470).

O episódio do naufrágio, com a salvação da epopeia a nado, e a desgraça do afogamento da jovem chinesa, por quem vinha enamorado, tem um tal dramatismo que se tornou inesquecível e faz parte da lenda ou do «mito» que anda inevitavelmente ligado a Camões. Aliás, Severim de Faria fala dele com consciência de que se trata de um *topos* literário — cita César que passou por tribulação semelhante — propício a emocionar os leitores.

Ficou pobre, mais uma vez. Para Mariz, porém, os motivos da sua pobreza devem-se a outra razão: na Índia «foi sempre muito estimado assim pelo valor de sua pessoa na guerra, como pela excelência do seu engenho. Mas como era grande gastador, muito liberal, e magnífico, não lhe duravam os bens temporais mais que enquanto ele não via ocasião de os despender a seu bel-prazer».

O conjunto dos testemunhos traça um quadro verosímil que quadra com tudo o resto que sabemos da sua vida e personalidade.

No retorno, passa por Malaca, pelas ilhas Molucas e por Ternate (a cujo vulcão alude na canção, *Com força desusada*). E, em Goa, segundo S. de Faria, encontra já como vice-rei D. Constantino de Bragança, o que situa o regresso numa data posterior a setembro de 1558, quando cessa o governo de Francisco Barreto.

Os nove anos seguintes passados em Goa tiveram dias faustos e infaustos. Ainda uma outra vez, pelo menos, foi preso por dívidas.

De acordo com um documento que acompanha a ordem de pagar à mãe de Camões a tença do filho, chegou a estar provido para a feitoria de Chaul, cargo que nunca veio a desempenhar. Má fortuna..., pensaria o poeta.

No tempo em que foi vice-rei o 3.º conde do Redondo, D. Francisco Coutinho, a vida deve ter-lhe corrido mais amena.

Camões estava estreitamente relacionado com esta família, de quem seria ainda vagamente parente, pois a sua correspondência poética com o conde atesta alguma familiaridade e estima recíproca.

A ligação deve vir desde muito cedo. Antes de mais (mas não necessariamente o poema mais antigo), temos o soneto *Dos ilustres antigos que deixaram*, dedicado a D. João Coutinho, 2.º conde do Redondo, que é um poema de glorificação.

Lembremos também as trovas *Aquele rosto que traz*, a D. Guiomar de Blasfé (que é filha do conde). «Francisco Coutinho foi marido de Maria de Blasfé. Esta senhora era irmã de Luísa de Guzmán, mulher de Afonso de Portugal, 2.º Conde Vimioso... Mas do casamento de Maria de Blasfé nasceram Luís Coutinho, que foi 4.º conde do Redondo, Guiomar de Blasfé, [...] dama a quem Camões dirigiu umas voltas “Queimando-lhe com uma vela no rosto”; e Joana Blasfé, mulher de Rui Gonçalves da Câmara, pais do encomendador de “Sobre os Rios”», explica Jorge de Sena (SENA 1970, p. 6).

Esta composição tem um tom muito ligeiro e cortesão, o que sugere que o texto pertence ao período anterior à partida para a Índia. Também os termos do mesmo fazem pensar que a senhora a quem as trovas se dirigem é uma jovem em idade de namorar, e não uma mulher casada. Imagino que, sendo Camões um parente afastado, ou um «cliente» da família, e gozando de entrada na corte graças a este e a outros parentescos, tenha aproveitado este pretexto para uma das composições galantes, como tantas

outras, que quadram ao ambiente relativamente desanuviado dos serões do Paço (muito diferente daquele que se segue a 1570).

Em seguida, na Índia, estreitam-se as relações com D. Francisco de Sousa Coutinho, vice-rei em 1561; as composições que lhe são dirigidas revelam a relação de proximidade a que aludimos: pede por Heitor da Silveira, o próprio conde manda a Camões um mote, «Muito sou meu inimigo», para que o poeta fizesse as voltas («Viver eu sendo mortal»); e estas são acompanhadas de umas trovas, «Conde, cujo ilustre peito», em que agradece a mercê que o vice-rei lhe faz: «servirdes-vos de ocupar-me / tanto contra meu planeta» (sublinhado meu).

Aliás, conjugando o mote com os dois poemas, poder-se-ia depreender que o vice-rei censura amigavelmente Camões pelo seu mau feitio, e pelos defeitos responsáveis pela má fortuna; e lhe arranja um modo de ganhar a vida, uma ocupação que o poeta agradece. Temos ainda umas trovas «que o Autor mandou da cadeia em que o tinha embargado por dívidas Miguel Roiz Coutinho, “Fios-secos” de alcunha, que se embarcava para fora» («Que diabo há tão danado»).

Junta-se a este convívio, pelo menos epistolar, a ode dedicatória dos *Colóquios dos Simples* de Garcia de Orta, e uma «ajuda», «Nos livros doutos se trata», a umas trovas que o seu amigo Heitor da Silveira enviou ao conde.

Por fim, já no regresso a Portugal, é Rui Dias da Câmara, neto de D. Francisco Coutinho e sobrinho de D. Guiomar, que lhe pede para traduzir os salmos penitenciais.

Desenha-se, assim, uma *relação familiar*, isto é *com a família*, e não apenas com membros desta, individualmente considerados. Isto, mesmo que Camões não fosse parente chegado. E parece ter-se criado, nesta família, como que uma *tradição de olhar pelo poeta*, aproveitando o seu talento para o «ocupar».

Há ainda a ter em conta uma outra personalidade, D. Gonçalo Coutinho, familiar chegado de Rui Dias da Câmara, proveniente do outro ramo dos Coutinhos, 2.º Conde de Marialva, que é o «cuidador» da sepultura de Camões e a personalidade à qual são dedicadas as duas primeiras edições das *Rimas*, o que sugere uma relação mecénática.

Voltando à Índia, a verdade é que nem tudo foi prisão e miséria. A atestá-lo está o poema delicioso do *Convívio* ou *Banquete das trovas*, em

que se vê Camões privando com um largo grupo de amigos de categoria social elevada, e servindo-lhes um almoço, onde, além do bom humor das trovas, deveria haver iguarias mais substanciais, gastronomicamente falando.

Segundo Severim de Faria, Camões era muito estimado «de toda a fidalguia da Índia», o que acontecimentos posteriores virão confirmar.

Aliás, o ambiente intelectual de Goa, sem ser brilhante, não deixava de ter alguma vitalidade cultural. Os jesuítas ensinavam e mantinham uma boa biblioteca no colégio de São Paulo. A tipografia inicia-se em Goa em 1557, e a partir de 1561 instala-se lá um impressor alemão, João de Endem. Vários homens cultos, incluindo mercadores e capitães, alguns dos vice-reis, médicos, como Garcia de Orta — autor dos *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia* (cuja publicação é por Camões solicitada ao vice-rei) — e historiadores, como Diogo do Couto, para não falar dos convidados do banquete das trovas, tudo gente instruída e até poeta nas horas vagas, faziam parte de um círculo de letrados com quem o convívio intelectual e humano não seria para menosprezar.

Estas circunstâncias explicam talvez que, depois do regresso do Oriente, Camões tenha permanecido em Goa tantos anos. Ou seria apenas a falta de meios para pagar a viagem para Lisboa?

O que sabemos é que, em 1567, Camões decide regressar ao reino, com a intenção de publicar «os seus *Lusíadas* que trazia quase acabados» (FARIA 1999). Faz a viagem até Moçambique à custa de Pero Barreto Rolim, que vinha tomar posse da capitania da fortaleza de Sofala e Moçambique e que teria feito um acordo com o poeta sobre a forma do pagamento da viagem. Chegados a terra, explica Diogo do Couto, que vem a encontrá-lo aí dois anos depois, «como este homem teve sempre estrela de poeta que é serem todos pobres, e ãa natureza terrível, e enfim pouca ventura veio por sua condição a quebrar com ele Pero Barreto e a deitá-lo de si» (CRUZ 1993, pp. 470-471).

Tal foi o conflito que, em vez de seguir viagem, Camões ficou em terra «em estado de viver d'escolas de algũas pessoas», continua Couto. Seguindo este texto da *Década* 8.^a, vimos a saber que Camões ao tomar conhecimento de que o amigo se encontrava na barra, lhe envia um soneto, *Amado Couto meu*, informando-o da miséria em que se encontra. Termina

«Tão duro este golpe é de poder ter / que no mais forte estóico e sapiente / de conselho e d'esforço fará falta».

Diogo do Couto descreve as relações com Camões dizendo ter sido «especial amigo e contemporâneo nos estudos em Portugal [neste ponto, Couto exagera, pois a diferença de idades não permitia essa contemporaneidade] e na Índia matalotes muitos tempos de casa e mesa».

O testemunho de Diogo do Couto é hoje altamente credível. A questão fora controversa, pois — tendo esta década sido roubada — existia dela apenas um resumo impresso e dois manuscritos (no Porto e em Madrid) onde os factos relativos a Camões eram objeto de um desenvolvimento inexistente no impresso. Maria Augusta da Lima Cruz discutiu e elucidou a questão sem margem para dúvidas, e fixou criticamente o texto daquilo que chama «uma versão inédita» da década.

A armada em que Couto vem, e que se dirige ao reino, inverte em Moçambique. Estreitaram-se as relações já íntimas entre os dois escritores e Camões pede a D. Couto que comente «as suas Lusíadas», o que este começa a fazer «tendo quatro cantos findos que me embeberam mais de cinco mãos de papel por ser o comento muito copioso [...]». O autor explica que interrompeu o trabalho por motivo de, já no reino, o rei o ter encarregado de continuar «a história da Índia [as *Décadas* de J. de Barros] que tenho composta, de que já andam cinco ou seis impressas». O comentário mencionado nunca se encontrou, apesar de o autor dizer, salvo erro, que o encadernou.

Camões precisava de aproveitar a viagem de regresso a Lisboa, com o amigo e outros companheiros que viajavam na mesma nau. Mas, segundo Mariz, Pero Barreto retinha-o por dívida de «duzentos cruzados que lhe dera na Índia para sua matalotagem». É então que «alguns fidalgos amigos, que vinham na nau, [...] se fintaram entre si e o desempenharam, pagando ao Capitão os duzentos cruzados; e o trouxeram na mesma nau ao reino, sempre à sua custa».

«Neste Inverno começou Luís de Camões a compor hum livro muito docto de muita erudição que intitulou *Parnaso* de Luís de Camões, porque continha muita poesia, filosofia, e outras ciências, o qual lhe desapareceu, e nunca pude em Portugal saber dele. Deixei-o no Reino pobre e sem remédio e estado» (CRUZ 1993 p. 473).

E, por razões que ninguém conseguirá explicar, nunca mais tentou reconstituir esse livro roubado, que se pensa ter sido uma primeira tentativa de recolha da sua Lírica.

Faz a viagem a bordo da nau *Sta. Clara* que, em abril de 1570, aporta em Cascais onde fica durante mais de um mês, pois o porto de Lisboa estava fechado por motivo da «peste grande» que tivera o ponto crítico em 1569, e cujos sintomas não estavam ainda extintos. Diogo do Couto parte para Almeirim, com cartas da Índia para o rei, mas os outros viajantes são sujeitos a quarentena.

O grande objetivo de Camões é a publicação d'*Os Lusíadas*. A primeira dificuldade consiste na extrema pobreza em que vinha. E, depois, tinham passado 17 anos desde que partira para a Índia. Quem se lembraria dele?

Quanto aos impressores, a edição de uma epopeia era coisa nova. Jerónimo Corte-Real estava a acabar um poema épico, *Sucesso do segundo cerco de Diu*, que iria oferecer ao rei sob forma de manuscrito ricamente iluminado.

Até que ponto terá Camões sido bem recebido pelos editores? O que conhecemos deste período deixa-nos mergulhados em interrogações.

Precisava de um patrono. Se fez alguma tentativa junto dos Gamas, terá sido em vão, «nem o conde que então era da Vidigueira lhe fez favor algum» (Faria 1999, p. 136).

Camões não lhe poupa censuras, no final do Canto V: «*Às Musas agradeça o nosso Gama / O muito amor da pátria, que as obriga / A dar aos seus, na lira, nome e fama / De toda a ilustre e bélica fadiga; / Que ele, nem quem na estirpe seu se chama, / Calíope não tem por tão amiga / Nem as filhas do Tejo [...]*» (estância 99, *itálicos meus*).

Intensificam-se as relações com a casa dos Vimiosos, cujo chefe, D. Afonso de Portugal, era vedor da fazenda e fazia parte do Conselho de Estado.

Encontramos vários sinais que pontuam as relações e os apoios recebidos por Camões por parte destes fidalgos. Particularmente, o único retrato feito em vida do poeta, o de Fernão Gomes, é da iniciativa dos condes do Vimioso e julga-se que se destinava a um livro que «mandou fazer o Senhor Conde do Vimioso pera os Cantos de Luís de Camões. Tem o retrato do mesmo, e foram tirados dos borrões e dele vistos». Parece ter-se tratado de um manuscrito para uso da casa dos Vimiosos. As folhas «da

portada inicial do códice original encontra[m-se] datada[s] de 1570». Mas Vasco Graça Moura, que estudou minuciosamente a questão, supõe «que essa portada será posterior à morte do Poeta». O investigador coloca o retrato no período que vai de 1573 a 1579.

É bem conhecida a ode dedicada a D. Manuel de Portugal, onde o poeta trata o destinatário dizendo: «Por Mecenas a vós celebro e tenho.» Tem-se visto (Stork, Costa Pimpão) nesta referência o agradecimento do apoio à publicação d'*Os Lusíadas* feito pelo autor ao poeta D. Manuel, terceiro filho do 1.º conde do Vimioso que viveu entre 1519 ou 1520 e 1606. D. Manuel era um escritor com muita autoridade e prestígio no meio literário português. Tendo casado segunda vez recolheu-se numa quinta no Alentejo, e dedicou-se nesta parte da sua vida apenas à poesia religiosa. Mas viria certamente a Lisboa e estaria informado pela família. E nunca deixou de ser uma referência literária. Mesmo que a carta seja de uma época muito anterior (SILVA, «Epilegómenos», p. 237) a relação mecénática estava estabelecida e seria válida para a grande ocasião.

A epopeia aparece publicada em 1572, pelo livreiro António Gonçalves, com o privilégio real de impressão por dez anos, datado de 24 de setembro de 1571, tendo sido este antecedido da benévola censura de frei Bartolomeu Ferreira, o que poderá não ser estranho ao convívio que Camões mantém com os dominicanos. As relações com os frades de S. Domingos vinham já do tempo do pai de Camões, pois Simão Vaz de Camões era «procurador e recebedor do convento de S. Domingos em Coimbra» (MOURA 1985, p. 52 e ss.). Manuel Correia, no comentário às estâncias 28 e 71 do Canto IX, afirma que mantinha com os religiosos «honrada conversação e amizade». Frei Luís de Granada, dominicano, era o confessor da rainha viúva, D. Catarina; à mesma ordem pertencia igualmente o censor, frei Bartolomeu Ferreira. E ambos viviam no convento de S. Domingos de Benfica.

O livro saiu no verão. E em julho chega a Lisboa a armada de D. Luís de Ataíde, que vinha coberta de glória, depois da resistência de dez meses no cerco de Goa. Teve uma receção triunfal, com a presença do próprio rei, desfilando numa solene procissão de ação de graças em Lisboa. Vasco Graça Moura relaciona habilmente estes factos históricos, a amizade de Camões por um irmão de D. Luís, Vasco de Ataíde (que fora um dos convidados para o banquete das trovas), e o facto de, no seu regresso a

Goa, vir a ser oferecido a D. Luís de Ataíde um retrato de Camões, o que supõe um apreço manifesto do vice-rei pela obra camonianiana.

Ora é justamente depois destes factos que D. Sebastião concede a Camões a tença, que tem a data de 28 de julho desse ano. Tem toda a verosimilhança a suposição de Graça Moura: o apreço de D. Luís de Ataíde por Camões teria influenciado a atitude benévola do rei na concessão da tença de 15 000 réis, em alvará que, note-se, nomeia a epopeia como «o livro que fez das cousas da Índia», e pretende recompensar também os serviços prestados na Índia por muitos anos.

Em 1572, Camões não era velho. Tinha 47 ou 48 anos.

Podia estar gasto e alquebrado por uma vida de muita luta e de muitas privações. Talvez estivesse profundamente decepcionado com o curso da vida política, pois é de toda a probabilidade que a distância no Oriente lhe tivesse dado uma visão da política e da vida religiosa portuguesas bastante desfasada da realidade e que se sentisse amargurado com a modesta repercussão que a obra tivera. Havia gente de mérito que o apreciara, o rei concedera-lhe a tença... Mas, no círculo literato do tempo, não há qualquer menção da epopeia. Um silêncio estranho, nestes poetas que passavam a vida a escrever uns aos outros, a elogiar-se mutuamente, a incitar-se a novos escritos... Camões ficou um ilustre desconhecido e ignorado — mesmo acintosamente ignorado quando Corte-Real publica o seu *Sucesso* (como MOURA sublinha, 2000, p. 136) — a não ser para o seu amigo André Falcão de Resende e para Fernão Álvares de Oriente, admirador e seguidor de Camões na *Lusitânia transformada*. Quanto a Diogo Bernardes — que segundo A. C. Ramalho o terá parodiado e ridicularizado a sua obra, na carta a J. R. de Sá de Meneses, sobre a viagem de Pero d'Alcáçova Carneiro a Castela —, pode admitir-se que pretendia apenas mostrar a sua mestria na oitava rima, como candidato ao lugar de poeta oficial na jornada que iria ter lugar em África, da qual se esperava matéria para nova epopeia... As imitações de Camões poderiam não ter a intenção malévolta que lhes atribui Costa Ramalho, mas serem apenas uma prova de emulação literária.

Estas formas de reconhecimento eram, porém, escassas, no extenso panorama da literatura portuguesa de Quinhentos. A sua grandeza devia incomodar...

E aqueles versos «Na terra tanta guerra, tanto engano / Tanta necessidade avorrecida» aplicam-se também à época posterior ao regresso a Lisboa. Conseguiu publicar *Os Lusíadas*, obteve a tença, mas continua a viver a «necessidade avorrecida». A depender do favor dos grandes, a faltarem-lhe os meios para uma vida quotidiana sem misérias... a continuar a pedir como qualquer «soldado prático».

Porém, uma das grandezas de Camões foi a generosidade com que pediu para outros: já vimos como na Índia intercedeu junto do vice-rei no sentido de que se publicassem os *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia* de Garcia de Orta, na Ode *Aquele único exemplo*. Os termos em que se refere, depois do elogio da obra, ao autor, indiciam uma enorme amizade e compaixão: «E vede carregado / d'anos, [...] / um velho que, ensinado [...] / vence o velho Quiron, d'Aquiles mestre; / O qual está pedindo / vosso favor e ajuda ao grão volume / que, impresso à luz saindo, / dará à Medicina um vivo lume.»

Agora, em Lisboa, vamos encontrar, em 1576, os tercetos *Depois que Magalhães teve tecida*, dirigidos a «Dom Leonis Pereira sobre o livro que Pero Magalhães lhe ofereceu do descobrimento da terra de Santa Cruz». Tratava-se de Magalhães Gândavo, cuja *História da Província de Sta. Cruz* viu a luz na oficina do mesmo impressor d'*Os Lusíadas*.

Os tercetos são acompanhados pelo soneto *Vós, Ninfas da Gangética espessura*, para o mesmo destinatário, a recomendar a obra em questão. Nos tercetos Camões representa um sonho de Gândavo em que este, preocupado em encontrar a personalidade digna de lhe dedicar o livro, ouve as discussões de vários deuses sobre a matéria. Aproveita o estratagema para fazer o elogio de D. Leonis (herói que defendera Malaca, e era pessoa rica) em termos de exemplo do ideal das armas e letras («Nũa mão livros, noutra ferro e aço»); e a terminar exalta as qualidades da obra recomendada: «Tem claro estilo, engenho curioso [...] / Porque só de não ser favorecido / um claro espirito, fica baixo e escuro: / pois seja ele convosco defendido / como o foi de Malaca o fraco muro.»

Por fim, vamos encontrar um poema de uma total originalidade: uma «*Petição feita ao regedor de ãa nobre moça presa no Limoeiro da cidade de Lisboa por se dizer que fizera adultério a seu marido, que era na Índia*». Trata-se das Oitavas *Espirito valeroso, cujo estado*. Os versos

iniciais implicam uma notoriedade respeitável do autor que faz pensar que o poema é posterior à publicação d' *Os Lusíadas*.

O tom de compaixão, a ponderação das circunstâncias e das atenuantes da culpa, bem como das consequências de um castigo desproporcionado mostram um juízo moral amadurecido: «Haja, Senhor, cuidar que é moça pobre; / que pobreza não tem nenhum respeito, / e mais não tendo idade que lhe sobre / para saber fugir do que é mal feito; / haja também cuidar que é sangue nobre / e ao jugo da Igreja inda sujeito, / e que pode nacer de tal processo / um grande e crudelíssimo sucesso. // [...] Eu certo não duvido que o piloto, / o mestre, o marinheiro, o capitão, / usem do costumado vício roto / com todas as que em seus poderes vão / [...] Olhai que tem, Senhor, ãa minina / do ausente consorte e filha sua, / muito desamparada e pequenina, / fora do natural, despida e nua» (estâncias 7, 11 e 18).

Camões tinha tido uma real evolução moral e espiritual nos anos posteriores ao regresso a Lisboa, ao que não terá sido alheio o papel de vate moralizador e justiceiro da sociedade sua contemporânea, adquirindo (mas isso poucas pessoas poderiam então avaliar) uma grandeza universal que começou a ser-lhe reconhecida a partir da primeira tradução do poema para castelhano.

Mas isso já aconteceu depois da sua morte, ocorrida em 1579 ou 1580, quando depois do desastre de Alcácer Quibir Portugal se unia com a Espanha naquilo que se chamou Monarquia dual, mas que os portugueses de gema sentiram como perda da independência.

Consta que Camões terá dito ao morrer, «ao menos morro com a Pátria». Se não foi assim, poderia ter sido. A «apagada e vil tristeza» consumava os seus efeitos. Foi a enterrar envolto num lençol que veio da casa dos Vimiosos.

Apenas lhe restava a imortalidade da poesia. E essa foi crescendo com o tempo.

BIBL.: *Anedotas Portuguesas e Memórias Biográficas da Corte Quinhentista*, leitura do texto, introdução, notas e índices por Christopher C. Lund, Coimbra, Almedina, 1980; COUTO, Dejanira, «Luís de Camões et Garcia da Orta», Goa 1510-1658. *L'Inde portugaise, apostolique et commerciale*, Paris, Éd. Autrement, 1996, pp. 185-198; COSTA, Maria Clara Pereira da, «A problemática da inserção social de Luís de Camões», in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 177-288; CRUZ, Maria Augusta Lima, *Diogo do Couto e a*

Década 8.^a da Ásia, Lisboa, IN-CM, 1993; FARIA, Manuel Severim de, «Vida de Luís de Camões», *Discursos Vários Políticos*, IN-CM, Lisboa, 1999; FERNANDES, Raul Miguel Rosado, «Camões et l'héritage classique», *Em Busca das Raízes do Ocidente*, Lisboa, Alcalá, (1980) 2006, vol. I, pp. 547-569; JÚNIOR, António Salgado, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Comp. Aguilar Ed., 1963, p. XLIX; MIRANDA, Francisco Sá de, «Carta a D. Fernando de Meneses», *Obra Completa*, Sá da Costa ed., 1997, vol. II, p. 104; MOURA, Vasco Graça, *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, 1985, pp. 52 e ss.; id., «Faria e Sousa e o retrato de Camões», *Os Penhascos e a Serpente, e Outros Ensaios Camonianos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1987; id., *Sobre Camões, Gândavo e Outras Personagens*, Porto, Campo das Letras, 2000; MOURA, Vasco Graça e SERRÃO, Vítor, *Fernão Gomes e o Retrato de Camões*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Fundação Oriente, IN-CM, 1989; RAMALHO, Américo da Costa, Recensão crítica a J. H. Saraiva, «Vida ignorada de Camões», separata de *Humanitas*, XXIX-XXX, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, 1977-1978, p. 8; RIBEIRO, Aquilino, *Luís de Camões. Verdadeiro. Fabuloso*, Lisboa, 1975; SARAIVA, J. Hermano, *Vida Ignorada de Camões*, Lisboa, Publicações Europa- América, 1978; SENA, Jorge de, «Ascendentes e parentes de Camões, *Os Lusíadas*, e o mais que adiante se verá», *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugália editora, 1970; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994; THOMAZ, Luís Filipe, *Nanban Jin. Os Portugueses no Japão*, Lisboa, CTT Correios, 1993.

Maria Vitalina Leal de Matos

BOIARDO, Matteo Maria (receção em Portugal) (1441-1494). A receção de Boiardo, muito particularmente no âmbito dos estudos camonianos, é um processo delicado, quer porque se verificou a par do da assimilação e imitação de Ariosto, não se afigurando fácil delimitar com nitidez as fronteiras da contaminação destes dois autores, quer por assentar e partir de alusões e referências nem sempre muito explícitas, mas que desencadearam uma torrente hermenêutica destinada a perdurar durante séculos.

Matteo Maria Boiardo foi um poeta italiano de origem nobre, natural de Scandiano, onde nasce por volta de 1441, que se acolhe à corte de Ercole I d'Este, de Ferrara, por motivos familiares e económicos. Aí desempenha diversas funções e, pelo modo como foi bem-sucedido, delas colheu as devidas honras. Por isso, a ele foi confiado o governo da cidade de Modena entre 1480 e 1483 e, depois desta data, até à sua morte, o de Reggio Emilia, onde vem a falecer, em 1494. Fundado numa educação humanista e na leitura de autores latinos e vulgares, ambiciona seguir as pisadas de Virgílio, com o fim de imortalizar os seus senhores, e compõe

com tal intento *Carmina de laudibus Estensium* (1463), a que se seguiram dez élogos de *Pastoralia* (1464), em que já se começa a delinear o seu pendor para o gosto pictórico do esboço e das descrições de paisagens idílicas com tonalidades fabulosas, e os *Epigrammata*, compostos depois de 1476. Traduz, entre outros autores clássicos, Heródoto e Xenofonte. Inicia-se na poesia em vulgar com um cancionero intitulado *Amorum libri tres*, composto e reelaborado entre 1469 e 1476, seguindo o modelo petrarquista e ostentando uma cuidada estrutura que inclui 180 poemas, divididos em 3 volumes, cada um com 50 sonetos e 10 composições de índole diversa. Se nele a introspeção é relativamente limitada, evidencia-se, no entanto, o gosto pelas paisagens, por vezes luminosas, e por noturnos fabulosos, prenúncio do ambiente fantástico em que se desenrolará depois a ação do *Orlando Innamorato*. Este poema cavaleiresco, considerado a sua obra-prima, foi redigido em diferentes lanços da sua vida e é composto por 3 livros, o primeiro com 29 cantos, o segundo com 31 e o terceiro, interrompido pela morte do poeta, na Estância 25 do Canto IX. O assunto vem, algumas décadas depois, a ser retomado por Ariosto, no *Orlando Furioso*. A novidade temática do *Innamorato* consiste, antes de mais, na conseguida fusão dos enredos e motivos do ciclo carolíngio, de natureza guerreira, com os do ciclo bretão ou arturiano, mais de índole aventureira e erótica. Carecendo de um eixo narrativo bem definido, ao longo dos tempos, diversas têm sido as propostas de suporte que lhe têm sido apontadas para lhe conferirem unidade, como a nostalgia pelo mundo cavaleiresco, o gosto pela aventura e pelo fabuloso, a admiração humanista pela energia do herói, o tema do amor, personificado na figura de Angélica, verdadeira imagem da beleza. Todavia, nenhum destes motivos consegue impor-se e coordenar o enredo, denunciando uma inspiração poética descontínua, de breve fôlego, realizada fragmentariamente em quadros, episódios ou pinturas de paisagens. De modo correspondente, a componente linguística e estilística original do poema manifesta igualmente uma carência de homogeneidade e limpidez, com a predominância do emiliano ilustre, duro e vigoroso.

Se a génese do poema se pode datar de 1476, altura em que Boiardo residia em Ferrara, a primeira edição completa só seria impressa postumamente, em 1495, em Scandiano, se bem que a que se considera mais completa, efetivamente localizável, seja a de 1506, de Veneza.

Contudo, a partir de 1483, há notícias incertas de outras edições incompletas da obra.

Se é indiscutível a leitura e conhecimento de Boiardo em Portugal, muito particularmente do *Orlando Innamorato*, mais difícil é seguir com segurança as pistas da respetiva receção. O certo é que já no *Index* de 1581 figura a recomendação de se expurgarem determinados passos do poema, considerados desonestos e escandalosos, contidos nos Cantos II, IV e XXIV. Aparecendo citado a par do *Orlando Furioso*, de Ariosto, este testemunho evidencia a popularidade, o apreço, a divulgação e a preferência que os dois poemas alcançaram no século XVI entre o público leitor português, constituindo um par de obras e autores que dificilmente se separaria no futuro. Assim sendo, de novo surgem irmanados no *Index* de 1624, que, por confusão, atribui a autoria do *Innamorato* igualmente a Ariosto, mas em cujas emendas se remete para um Apêndice posterior, ficando até lá de todo proibida a sua leitura. Se, por um lado, tal atitude revela um endurecimento gradual da crítica inquisitorial, por outro, mostra que a atenção imediata dada preferencialmente ao *Furioso* constitui um sintoma da preferência da época pelo poema de Ariosto. De qualquer modo, o aparecimento de ambas as obras no *Index* poderá igualmente ser entendido como o resultado de uma atitude crítica contaminada já por uma defesa nacionalista da epopeia de Camões.

De modo mais transparente, nos comentários a *Os Lusíadas*, sobretudo no que se refere à Estância 11 do Canto I, desde cedo, mais especificamente logo na edição de 1584, se estabelece a imediata ligação com ambos os *Orlandos*, pela alusão aos heróis constantes nos dois poemas. Posteriormente, José Maria Rodrigues virá a demonstrar que a forma do nome «Rodamonte», usada por Camões, é de direta importação boiardiana, já que Ariosto prefere o registo de «Rodomonte». É que, com a mudança no nome de um poema para outro, altera-se também a caracterização da personagem, justificando-se a opção seguida patente na grafia para remeter para os traços que são inerentes ao primeiro Rodamonte, de feição boiardiana. Ao enumerar esses dois heróis, Rodamonte e Rugeiro, dos *Orlandos*, Camões, mais do que levado pela renúncia a um tipo de epopeia fundada num universo fantasioso, alvo da crítica dos modernos zeladores pelas características do poema heroico e defensores da revalorização dos factos históricos como indispensável

suporte do poema, com essas referências, abrange todo um ciclo que inclui os dois poemas, na medida em que Rodamonte, que representa a coragem, a bravura, a soberba, e Ruggero, mais cortês, convertido, por amor, à fé cristã, são o eixo de cada obra, numa fábula de que Orlando é a figura tutelar, iniciada por Boiardo e concluída por Ariosto. No entanto, nesses primeiros comentários, não se adiantam quaisquer juízos de natureza valorativa, embora sintomaticamente se refira a tradução castelhana do poema boiardiano (na realidade, em Espanha, dele fizeram-se três: uma de 1555, impressa em Valência; outra de 1577, em Alcalá; e ainda uma terceira, de 1581, em Toledo), que possivelmente circulava em Portugal e invalida uma tradução no nosso idioma. Na mesma linha se tecem os comentários de Manuel Correia ao poema camoniano, de 1613, desta vez sem referências às traduções. Pelo facto, poder-se-á asseverar que o conhecimento do poema de Boiardo se faria a dois níveis: em língua italiana, a um público leitor mais seletivo e restrito, entre o qual possivelmente circulava quer a versão de Boiardo quer a de Francesco Berni (que toscaniza o poema por completo); e em castelhano, de modo menos linear, entre as camadas médias e atingindo um horizonte de leitura mais amplo. Assim, fácil seria a compreensão da enumeração dos nomes citados e a valorização dos feitos praticados pelos portugueses perante as façanhas sonhadas e fabulosas dos heróis de Boiardo e Ariosto.

Paralelamente, há que reconhecer que são escassas as alusões a estes autores entre outros escritores portugueses contemporâneos. Sá de Miranda refere, na realidade, a leitura dos «amores, / tão bem escritos de Orlando, / envoltos em tantas flores» na Carta a António Pereira, Senhor de Basto, mas incerto fica de qual dos poemas se trataria, bem como do respetivo autor. É certo que essa falta de clarificação quanto aos dois poemas é um traço peninsular, comum às literaturas portuguesa e espanhola. Mais dificuldades se encontram ainda quando se trata de obras que se inserem na tradição do romance cavaleiresco, como o *Crónica do Imperador Clarimundo*, de João de Barros, o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, ou *O Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Nesta última, verifica-se, contudo, a apropriação de motivos já usados por Boiardo, mas também assumidos por Ariosto, como o uso do hipógrifo e do anel mágico. De modo semelhante, na *Comédia da Pastora Alfea*, de Simão Machado,

ocorre uma vez mais a alusão ao hipógrifo, mas também ao castelo encantado e às fontes do amor e do esquecimento, presentes nos poemas em causa, e que Boiardo utilizara com mestria e relativa novidade.

Na épica seiscentista, Miguel da Silveira, no Canto XVII de *El Macabeo*, recupera o motivo do hipógrifo, e Brás Garcia de Mascarenhas, no *Viriato Trágico*, congrega motivos e processos que tanto poderão ser de origem boiardiana como ariostesca, como o modo de suspender a narrativa no fim da cada canto, a inserção de sentenças breves no discurso poético, a integração do motivo das armas no do amor, ou a compleição onnipresente e onnipotente do Amor.

No século XVII, começam igualmente os textos poéticos a ser acompanhados de um acervo de juízos críticos que tratam ou de exegese camoniana, de natureza crítica normativa, ou debatem os códigos do poema épico, em geral visando os dois modelos em confronto, o camoniano e o tassiano. Aí afloram-se, necessariamente, Boiardo e Ariosto, igualmente a par, normalmente apontados com ceticismo face à excessiva fantasia e ousadias do poema épico-cavaleiresco, agora encarado como um modelo diverso, assente na teoria elaborada por Giovambattista Giraldi Pigna e Giovan Battista Pigna. Assim se procurava justificar a estrutura menos rígida, a falta de unidade narrativa, o comportamento das personagens, a tessitura do enredo, o tipo de factos seleccionados ou a disformidade de situações, criando uma verdadeira doutrina do género e originando uma verdadeira polémica entre a individualidade do poema épico, de teor aristotélico mais grave e observante, e a natureza do romance cavaleiresco, que coloca Boiardo e Ariosto de um lado e Torquato Tasso do outro. Nesse contexto, se Boiardo foi inicialmente saudado pela arte, fantasia e novidade, cedo foi ofuscado por Ariosto, muito embora sempre lhe fosse reconhecido o mérito de o *Innamorato* constituir a matriz do *Furioso*. Contudo, as alusões a ambos os autores nesses juízos críticos não deixam de lhes imputar uma nota disfórica, tendo em conta a crescente valorização dos preceitos aristotélicos e a predominância de uma austeridade moral que pouco favorecia a adesão à leitura dos romances cavaleirescos. Com os olhos postos nesses textos, João Franco Barreto aponta o afrouxamento de costumes derivado das liberdades de expressão dessas obras, exaltando em contraponto o decoro de Camões, e esclarecendo o leitor quanto às alusões feitas aos poemas italianos.

Severim de Faria contrapunha-lhes as vantagens de uma ação honesta, digna de imitação, enquanto Manuel Pires de Almeida condenava a introdução de personagens de baixa condição, a elocução correntia e a admissão de factos contrários à majestade heroica, e frei André de Cristo assenta a sua teoria do poema épico no contraponto dos aspetos censuráveis do romance cavaleiresco. Manuel de Galhegos censura o uso da magia; António de Sousa de Macedo privilegiará, em sentido oposto, a erudição e proporção do poema; Miguel da Silveira mostra a vantagem da verosimilhança dos episódios, assim como da respetiva proporção e contributo para o ornamento do poema; Faria e Sousa censura sobremaneira o modo de abertura e fecho dos cantos nos poemas épico-cavaleirescos; enquanto Vasco Mousinho de Quevedo Castelbranco traduzia as preocupações sentidas na falta de cumprimento das normas tradicionais, a ler-se, aristotélicas, dos códigos do poema heroico.

Apesar dessa constante associação, na crítica literária, não se verificam confusões entre as duas obras, nem entre os seus autores, se bem que sejam referidas na generalidade de modo abrangente como os «Orlandos» — identificação coletiva de um género, em que o universo reconstituído é idêntico, os heróis (Rodamonte, Ruggero, Orlando) são igualmente os mesmos, muito embora haja a noção de constituírem dois poemas distintos, como se verifica em Manuel de Faria e Sousa e Manuel Pires de Almeida. Se alguma preferência se deteta, esta recai sobre o *Orlando Furioso*, muitas vezes traduzida pela omissão do *Innamorato*, como sucede em Manuel Severim de Faria ou a escassez de alusões em Faria e Sousa, que, quando se refere a Boiardo, o menciona como um poeta que muito mentiu acerca das proezas dos seus heróis. Ao tempo, Manuel Pires de Almeida parece constituir exceção, pois não só aponta este poeta como um dos autores que soube tirar partido das velhas histórias de cavalaria, como encontra nelas uma componente moral, identificando também a capacidade de deleitar e ensinar nas respetivas ficções. Admite ainda que obedecem a critérios e normas diferentes, pelo que, segundo o seu parecer, Boiardo recupera um estatuto de maior relevo, e mais favorável, sendo tolerado, a par de Ariosto, e até citado na enumeração que empreende dos nomes imorredouros dos poetas. Camões apenas teria feito uma opção: a de se afastar do modelo do romance cavaleiresco, de patranhas e encantamentos, para exaltar as cavalarias e a excelência dos feitos ilustres

dos Portugueses. No entanto, *Os Lusíadas* seriam encarados por este autor como uma obra mista, partilhando características dos *Orlandos* e da epopeia homérico-virgiliana. A seu ver, se o romance consegue atingir mais facilmente o fim da Poesia, Aristóteles não havia teorizado sobre ele, pelo que autores como Boiardo estavam desvinculados de obedecer a normas ditadas para a epopeia.

Em contrapartida, D. Marcos de S. Lourenço ombreava com Faria e Sousa e até lamentava que houvesse autores que consumiam tempo e engenho com matérias semelhantes, manifestando desdém por quem se deixava fascinar por matérias tão fúteis, para assim realçar a lição camoniana. Já no século XVIII, José de Macedo, no *Antídoto da Língua Portuguesa*, continua a fazer eco desta atitude perante os poetas cavaleirescos, muito embora os refira, e Boiardo, tal como Ariosto, não consegue recuperar o favor do crítico.

Não admira, por isso, que Francisco Leitão Ferreira, na *Nova Arte de Conceitos*, condene as obras que tratam dessas matérias e, de modo especial, os poemas épico-cavaleirescos, por exagerarem nos factos inverosímeis e no excesso de fantasia na modelação de imagens e ideias engenhosas. Francisco de Pina e Melo, por sua vez, revela-se menos radical na defesa dos preceitos e códigos do poema épico de matriz aristotélica, sobretudo no «Prolegómeno» ao *Triunfo da Religião*, e, embora denuncie um bom conhecimento dos romances cavaleirescos, não agudiza, nem extrema posições; antes louva as virtualidades do poema camoniano, em especial no que se refere a aspetos como o da «fábula», da ação «admirável e verosímil», das formas da narração e dos traços do herói, declarando que ainda nenhum poeta conseguira conciliar ambos os modelos numa composição perfeita e harmoniosa, se bem que seja cético quanto à fidelidade cega à verdade histórica. Boiardo é, a seu ver, um poeta de pouca monta, perante a extravagância de Ariosto. Tal atitude revela, no entanto, uma certa flexibilidade na atitude crítica dos autores de meados de século XVIII, que abrirá caminho à gradual recuperação do poema cavaleiresco. D. Francisco Xavier de Meneses, ao tratar destes autores, acentua a naturalidade e simpatia, revelando até uma certa admiração por ambos. Se Boiardo é avaliado perante Ariosto, merecendo um relativo tributo de louvor, Ariosto é sobremaneira exaltado, se bem que apreciado perante o modelo de Tasso.

Com os ventos do Neoclassicismo, Inácio Garcês Ferreira, nos comentários que tece a *Os Lusíadas*, ao mencionar Boiardo e Ariosto concebe até a fórmula curiosa e expressiva que bem traduz o modo como estes poetas são vistos pela crítica literária do tempo: os «Orlandistas», muito embora desta maneira não se torne possível a formulação de juízos distintivos sobre um e outro. Não perde a oportunidade para, uma vez mais, os acusar de fugas a preceitos fundamentais e do (ab)uso de ações fabulosas. E tal designação persiste, depois, na *Arte Poética*, de Cândido Lusitano, em que Boiardo e Ariosto são avaliados pelo mesmo denominador: o desprezo pela verdade histórica, falha determinante para fazer do poema uma fonte de virtudes patrióticas. Aí, acusam-se os «Orlandistas» de liberdades excessivas na composição do enredo, quanto ao número de episódios, bem como ao número de Cantos e Livros em que os poemas se dividem. Boiardo, a título individual, embora escassamente citado, é valorizado face a Ariosto, por não ter ousado excessivamente nas fugas aos preceitos fundamentais do poema épico. Ariosto, pelo contrário, torna-se o alvo das críticas de Francisco José Freire, muito embora não se formule uma proposta de renúncia à leitura e conhecimento de ambos os poemas, para que assim melhor se conheçam as regras da «verdadeira» poesia.

Apesar destas posições extremadas, o conhecimento dos poemas cavaleirescos é um facto incontestado, até pelas numerosas alusões e pelo aproveitamento que deles se faz, sobretudo de personagens e circunstâncias do mundo variegado neles reconstituído em autores da segunda metade do século XVIII. Correia Garção evoca Orlando numa das suas redondilhas; Cruz e Silva, no *Hissope*, usa cavaleiros e situações de matriz boiardiana ou ariostesca; a Marquesa de Alorna refere Alcina no soneto «Sobre a écloga dos pomareiros»; Bocage, nos *Idílios*, tanto recorda a feiticeira, como alude a Angélica, ao mago Atlante, e até ao hipógrifo, na sequência de ambos os poemas.

No Romantismo, quer Garrett, quer Herculano evidenciam o apreço pelos poemas cavaleirescos. O primeiro recupera motivos deles para as páginas de *Dona Branca* e de *O Magriço* ou *os Doze de Inglaterra*, especialmente de Ariosto, enquanto o segundo traduz a preferência por tais composições nas páginas de crítica literária do *Panorama*, redigidas com ajustado rigor. Se tal valorização se pode explicar pela ocorrência de

alusões nos poetas antes referidos, por outro lado, uma nova atitude perante a fantasia presente nos poemas em causa leva simultaneamente a um aproveitamento mais amplo e profundo das sugestões literárias neles contidas, facto já indiciado na tolerância, para não dizer mesmo aceitação plena destas obras, nos pareceres da Real Mesa Censória do tempo, que revelam que se estava perante uma nova fase de apreciação deste tipo de poemas, encarecendo-lhes o estilo e a graça das respectivas páginas. Essa nova perspectiva proporciona o aparecimento de dois tomos de um *Orlando Amoroso. História Fabulosa*, em 1792, versão em prosa que se pretende associar à obra de Ariosto, muito embora no prólogo se remeta expressamente para Boiardo. De resto, também o título, bem como o conteúdo apontam para o poema boiardiano. E se as versões portuguesas, impressas ou manuscritas, do *Orlando Furioso* apenas vão ser concebidas e publicadas no século XIX, cabe então a Boiardo, com o seu *Orlando Innamorato*, a primazia da difusão do poema em língua portuguesa. Apesar de o original italiano ter ficado inacabado, por razões que se prendem com a vivência do poeta, mas possivelmente também por se aperceber de que a sua época não se harmonizava já com falsas aventuras cavaleirescas, de amor e magia, a opção feita para esta versão em Portugal prende-se talvez com razões relacionadas com o facto de constituir a matriz desse ciclo poético.

Depois disso, nos comentários dos séculos XIX e XX a Camões, como acontece com Sousa Viterbo, ou até mesmo Epifânio da Silva Dias, Cláudio Basto, Costa Pimpão ou Emanuel Paulo Ramos, a prioridade passa a ser dada a Ariosto e Boiardo é apenas referido de modo subsidiário, quando não mesmo omitido, vendo obscurecida a sua notoriedade.

Assim, é-nos dado concluir que, apesar das condicionantes próprias de cada época, a persistência das referências e alusões a Boiardo nos comentários e textos de natureza crítica a propósito do poema camoniano demonstra, da parte do público leitor português, um interesse tal que despertou durante séculos apreciações apaixonadas.

BIBL.: BOIARDO, Matteo Maria, *Orlando Innamorato*, Torino, Einaudi, 1995; MIRANDA, José da Costa, «Camões, Leitor de Boiardo e de Ariosto (A propósito de *Os Lusíadas*, I.11), *Biblos*, 1988, vol. LXIV, pp. 105-117; id., «Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*. Ecos da sua presença em Portugal (séculos XVI a XVIII)», *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Seiscentista*, Lisboa, Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa,

1990, pp. 27-47; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa, Academia das Ciências, (1.^a ed.: Coimbra, 1905); ROSSI, Giuseppe Carlo, *A Poesia Épica Italiana do Século XVI na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade, 1944; id., *A Literatura Italiana e as Literaturas de Língua Portuguesa*, Porto, Telos, 1973.

Manuel Ferro

BOSCÁN, Juan (Barcelona, 1493-Barcelona, 1542). De família acomodada, defendeu na guerra de Catalunha a causa triunfadora de D. João II, o que favoreceu a sua formação e projeção cortesã em Castela: educado na corte dos Reis Católicos, onde privou com aquele que seria sempre o seu grande amigo, Garcilaso, estudou com Lúcio Marineo Sículo (com o qual depois manteve correspondência) e serviu mais tarde Carlos V e o grande duque de Alba, de quem tinha sido preceptor. Tomou parte na frustrada expedição de auxílio à ilha de Rodes e figurou entre os cavaleiros que ajudaram Carlos V a pôr fim ao cerco de Viena. Casou em Barcelona com dona Ana Girón de Rebolledo, distinta dama valenciana («sábia, gentil e cortês», diz dela D. Diego Hurtado de Mendoza em carta a Boscán), inspiradora dos seus mais conseguidos versos amorosos e editora das suas obras (e também, pela primeira vez, das de Garcilaso); em Barcelona viveu sossegadamente até 1542, onde veio a falecer ao regressar duma viagem de inspeção da fronteira francesa, na qual tinha acompanhado o duque de Alba.

Um ano depois da sua morte, a sua viúva publicou *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, em quatro volumes (os três primeiros volumes com a obra de Boscán e o último com a de Garcilaso, falecido seis anos antes). O primeiro deles contém as suas primeiras obras, em metros tradicionais, e, ainda que claramente influenciadas por Jorge Manrique, de pouco valor. Conforme a opinião de Menéndez y Pelayo, o maior — e quase único — estudioso da obra de Boscán, «são coplas fúteis [...], versos de amor, sem qualquer género de paixão, devaneios tão insulsos que parecem imaginários, conceitos subtis e alambicados, agudeza de sarau palaciano [...], algo, em suma, que recreia agradavelmente o ouvido, sem deixar nenhuma impressão na alma». Não obstante, é possível detetar nelas uma certa aragem de ordem renascentista. Ainda que depois tenha desprezado os versos populares como o heptassilábico, havia cultivado muitos desses metros tradicionais

(na sua obra não são maioria os sonetos) e a edição de 1514 do *Cancionero General* de Hernando del Castillo incluiu várias das suas composições de corte tradicional.

O segundo volume inclui a sua principal produção italianista: noventa e dois sonetos e dez canções, nos quais segue de perto o seu admiradíssimo Petrarca («Petrarca foi o primeiro que naquela província [Itália] acabou de pôr no seu ponto o verso lírico italiano», conforme ele próprio escreve), ainda que longe da sua inspiração. Nem nos sonetos nem nas canções foi afortunado literariamente o poeta barcelonês.

O terceiro volume inclui, por sua vez, a *Epístola a Mendoza*, em tercetos, o poema alegórico *Octava Rima* (o seu melhor ensaio do metro italiano e no qual imita as estâncias de Bembo) e a *Historia de Hero y Leandro* (com cerca de mil e novecentos decassilábicos), uma paráfrase da história de Museu, em verso solto (usado pela primeira vez na poesia espanhola). Encontra-se neste volume o mais conseguido da sua produção poética, especialmente nos tercetos e nas oitavas reais da *Octava Rima*.

Como prosador traduziu *Il Cortegiano* (Barcelona, 1534) de Baltasar de Castiglione (núncio apostólico em Espanha, na altura, do papa Clemente VII), por conselho de Garcilaso, que desde Itália lhe mandou um exemplar, e de maneira tão afortunada que representa um dos modelos mais perfeitos de prosa castelhana da época do Imperador («obra muito bem romançada», segundo Juan de Valdés, e «na mais rica, discreta e aristocrática língua castelhana que pode ser imaginada», segundo Menéndez y Pelayo).

Foi um poeta mediano, que não se destacou nem na medida velha nem na nova, mas nesta tem o grande mérito de ter sido, depois das limitadas aportações de Santillana (e de Francisco Imperial), o introdutor das formas italianas na poesia espanhola. Poeta desigual, na sua produção a maior parte dos versos são prosaicos e de rima pobre, mas por vezes há versos felizes e de belíssima fatura, como os da *Epístola a Mendoza*, que, na perspectiva de Menéndez y Pelayo, anunciam nalguns passos os da *Epístola Moral a Fabio*.

Com frequência, quando versifica na «medida nova», a sua musa é dura ao ouvido, muito longe da musicalidade do seu amigo Garcilaso. Era, por outro lado, um poeta mais dotado para a imitação do que para a criação, como é testemunhado pelas suas adaptações de poetas latinos ou italianos

(Virgílio, Catulo, Bembo, Poliziano, Tasso, etc.), ainda que o modelo que mais se empenhou em imitar foi Petrarca, mas com muito discretos resultados; com certo desprezo Herrera escreve que «atreveu-se a levar as joias do Petrarca no seu mal composto vestido». Maiores logros conseguiu nas suas imitações do valenciano Ausias March, ainda que não tivesse chegado à profundidade e paixão deste.

Por todas estas razões, é evidente que a importância de Boscán não radica no seu valor intrínseco como poeta, mas sim nos novos rumos que imprimiu à poesia castelhana. Com efeito, 1526 é uma data importante para a poesia espanhola: achando-se em Granada a corte do Imperador Carlos V, Juan Boscán conversa longamente sobre poesia com o embaixador de Veneza, Andrea Navagero, que o convida insistentemente («e não apenas mo disse assim levianamente, mas ainda me rogou que o fizesse») a escrever em castelhano «sonetos e outras artes de trovas usadas pelos bons autores de Itália». Ainda que não nos conste explicitamente, quando Sá de Miranda voltou da sua viagem a Itália (dois meses depois do encontro de Boscán com Navagero), deve ter encontrado em Barcelona o seu amigo Boscán, sendo, deste modo, o português um dos primeiros impulsores do novo caminho que toma Boscán (e a poesia castelhana). Conforme confissão própria, Boscán, no regresso de Granada, ia meditando seriamente na nova orientação («Parti poucos dias depois para a minha casa [...], percorrendo por diversas coisas, fui dar muitas vezes no que o Navagero me disse, e assim comecei a tentar este género de verso [...]. Mas isto não bastaria para fazer-me passar à frente se Garcilaso [...] não me tivesse confirmado nesta minha demanda»). Mas não sabemos quando começou a escrever decassílabos, gesto que lhe deverá ter consumido algum tempo.

O facto incontornável é que Sá de Miranda foi a Itália em busca dos novos rumos poéticos e Boscán apenas enveredou pela nova poesia a partir de 1526, depois das conversas — bem produtivas, mas ocasionais — com Andrea Navagero. Cremos que, cronologicamente, foi Sá de Miranda o primeiro aclimatador na península das formas italianas, antes, portanto, de Boscán e do ainda muito jovem Garcilaso. Porém, não se pode ainda provar nada neste sentido, uma vez que as datas de publicação das obras de Sá são posteriores às de Boscán e Garcilaso.

Garcilaso convenceu, pois, Boscán e outros poetas castelhanos tomando o estandarte da renovação. De facto, nem ele nem Garcilaso voltaram à «medida velha» (ao contrário de Sá de Miranda, que continuou a cultivar os metros tradicionais peninsulares). Aqueles decassilábicos que o Marquês de Santillana (e Francisco Imperial) tinha ensaiado, quase um século antes, nos seus *Sonetos fechados al itálico modo*, e que resultavam muito forçados e toscos, vão-se polindo na musa de Boscán, mas é sobretudo com Garcilaso que irão adquirir a necessária aclimação e, em muitos casos, uma musicalidade quase insuperável. Petrarca vai converter-se assim no modelo indiscutível do que se tem denominado a «renovação do decassilábico», ainda que com a firme oposição da facção tradicionalista, defensora da poesia tradicional de cancionero, capitaneada, em grande parte, por Cristóbal de Castillejo e Gregório Silvestre (ou outros poetas de cancionero como Sánchez de Badajoz). O primeiro deles, com uma ampla obra de carácter satírico, na qual destacam um *Sermón de amores* e um *Diálogo de mujeres*, foi autor da «Reprensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano». Não sem grandes esforços se ia vencendo assim a dura resistência herdada de notabilíssimos (e por isso mesmo mais difícil de vencer) poetas anteriores como Juan de Mena ou Jorge Manrique (sobretudo o Manrique das «Coplas a la muerte de su padre»): o *Cancionero General* de Hernando del Castillo, de 1511 (modelo do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, de 1516), essência do trovadorismo medieval e renascentista, que incluía poesia desde Mena até ao reinado dos Reis Católicos, conheceria nove edições até 1573, e dele tinham sido devedores tanto o primeiro Boscán como o primeiro Garcilaso. Por outro lado, este cancionero é em grande parte responsável da moda que se impôs das estrofes com versos de volta a modo de estribilho (como acontece sobretudo nos vilancetes), que cultivariam os mais notáveis autores do Século de Ouro, reflexo de uma poesia popular, de transmissão avulsa, apta para ser cantada. Camões foi um dos mais felizes cultores deste género de poesia.

Não sendo Boscán um poeta importante, também não foi um poeta muito estudado, fundamentalmente porque foi eclipsado por Garcilaso. Menéndez y Pelayo, o crítico que mais tempo lhe dedicou, emitiu um juízo demasiado rigoroso e depreciativo: «Boscán foi um engenho mediano, prosador excelente quando traduz, poeta de voo desigual e curto, de duro

estilo e versificação ingrata, com raras, ainda que muito assinaladas, exceções. Não tem nem o mérito da invenção nem o da forma perfeita [...]. Mas com toda a sua mediania é uma personagem de capital importância na história das letras [...]. O seu destino foi afortunado e raríssimo: chegou a tempo; entrou em contacto direto com Itália; compreendeu melhor que outro a necessidade de uma renovação literária; encontrou um colaborador de génio [Garcilaso], e não só triunfou com ele, mas também participa em certa medida da sua glória.» Como também participa, nalguma medida, da glória de Camões, que, em certos passos, não duvidou em imitá-lo, como já assinalou o mesmo crítico: «Mas ainda restrita a imitação de Camões ao limite mais curto possível, sempre resulta honroso para o poeta catalão ter tido por imitador quase único o príncipe dos poetas portugueses.» Sendo claramente inferior à atração exercida por Garcilaso, é explicável esta imitação porque desde 1543 até à edição de Salamanca (1569) o catalão e o toledano foram publicados conjuntamente até dezanove vezes (as obras de Garcilaso foram publicadas como o volume quarto das do catalão pela viúva deste). São, por isso, perfeitamente explicáveis os exemplos desta atenta leitura de Boscán por parte de Camões, fundamentalmente nas *Rimas*: «La vuestra falsa fe y el amor mío» (verso em ambos os autores); «Tu templo y tus paredes he vestido / de mis mojadas ropas y adornado [...]» — «Amor [...] / Teu soberano templo visitei: / Por sinal do naufrágio que passei; / Em lugar dos vestidos [...]»; «Donde quiera tendré siempre presentes / Los ojos por quien muero tan contento» (Boscán, *Tendré presente a los ojos por quien muero tan contento*; Camões, *Sóbolos rios que vão...*).

BIBL.: CAMOENS, Luis de, *Poesías castellanas y autos* (cap. «Camoens y la literatura castellana. Imitaciones y reminiscencias»), ed. e notas de Marques Braga, Lisboa, IN-CM, 1929, pp. 15-20; LAPESA, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948, especialmente pp. 34-42; *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso*, Barcelona, 1543; MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. X (e XIII?); *Obras poéticas de Juan Boscán*, ed. crítica de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, vol. I, 1957; SALCEDO RUIZ, Ángel, «El ayo y preceptor del Gran Duque de Alba», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XVI, 1907, pp. 370-378.

Ángel Marcos de Dios

BRAGA, Teófilo (camonista). Teófilo Braga consagrou uma parte significativa do seu trabalho ao estudo da vida e da obra de Camões (1873, 1880, 1884, 1891, 1907, 1911), dedicando-lhe também longas sínteses na sua *História da Literatura Portuguesa* (BRAGA 1914). Neste culto da figura e da obra camonianas, destaca-se o papel predominante que teve na comemoração do Tricentenário da sua morte, em que coloca Camões e a sua obra ao serviço da causa republicana e contra os poderes instituídos (a dinastia de Bragança e a Igreja Católica). Em termos hermenêuticos, valoriza *Os Lusíadas* como obra simultaneamente nacional e cosmopolita, pois celebra os Descobrimentos (a época de ouro da nação), que abriram as portas da modernidade europeia.

Porém, a sua erudição não se fazia acompanhar de uma formação filológica sólida, como sublinharam Adolfo Coelho e Carolina Michaëlis. Por isso, elabora com frequência fabulações interpretativas a partir de dados pouco sólidos. No entanto, em *Camões. A Obra Lyrica e Épica* (1911), à semelhança do que já esboçara em *Camões e o Sentimento Nacional*, Teófilo mostra-se, via Carolina Michaëlis (cujos estudos refere), consciente da complexa questão do cânone lírico camoniano e também destaca a necessidade de se efetuar uma edição crítica d'*Os Lusíadas*, em função das deturpações que a obra sofreu, devido à censura e à falta de perícia dos impressores (BRAGA 1891, pp. 91-107).

No conjunto, a sua perspetiva foi marcadamente biografista, o que se acentuou após a adesão ao *positivismo*, em 1872. Como sublinha Fidelino de Figueiredo, Teófilo esquece «o estudo crítico e literário d'*Os Lusíadas* e da obra lírica de Camões, fica-se na biobibliografia» (BRAGA 1916, pp. 152-155). Critica, deste modo, o esquecimento total da obra a que o método positivista conduzia (BRAGA, p 149). E não deixa de ser verdade que muitas das suas páginas sobre Camões (v.g., 1907 e 1911) são compostas por considerações sobre a bibliografia camoniana, que comenta extensamente.

A biografia funciona para Teófilo como um processo de psicologia científica, como uma aplicação da ciência positiva à vida humana. Assim, por exemplo, o facto de Camões ter dado continuidade à tradição lírica galaico-portuguesa é explicado por ter tido antepassados galegos (o avô paterno). Mesmo quando duvida desta ascendência, a explicação mantém-se. Por outro lado, a genealogia materna, com ascendência dos Gamas,

explicaria o seu génio épico. Este determinismo hereditário é que teria impedido Camões de ter sido afetado pela erudição clássica, pela decadência do seu tempo e pela nevrose hereditária da sua ascendência, apoiando-se Teófilo na *Pathologia do Espirito* de Maudsley, que concluía que o temperamento resulta sobretudo da hereditariedade, não obstante as influências da educação e do meio (BRAGA 1914, p. 490). Por outro lado, Teófilo considerava que a idealização artística era uma forma de o espírito vencer o determinismo negativo do meio em que Camões viveu. Assim, o poeta, sem essa «aspiração ideal — o Pensamento novo», que foi o seu «escudo moral», teria caído no abismo e sucumbido ao ambiente depressivo da Índia (BRAGA 1907, p. 417). Deste modo, é a genialidade do estro camoniano que o salva da fatalidade da natureza.

Porém, as analogias e os paralelismos biográficos que Teófilo estabelece baseiam-se na leitura biográfica da obra camoniana, pelo que enfermam de uma argumentação circular: «O estudo da obra de Camões, para ser bem compreendida, impõe o conhecimento da sua vida»; mas, ao mesmo tempo, reconhece que «poucos factos chegaram a nós os vindouros, sendo necessario muitas vezes pelas referencias autobiographicas nas suas obras reconstituir o quadro da sua vida» (BRAGA 1907, p. 344). Por isso, interpreta a Canção IX à luz da astrologia, para tentar determinar a data de nascimento de Camões, e socorre-se da Elegia III para «precisar» o local onde nasceu. Teófilo dá como paradigmas da autobiografia camoniana a Canção XI e o soneto «Erros meus, má fortuna...» (BRAGA 1907, pp. 197-198), mas concede igual relevo a toda a obra lírica, centrando-se na ideia do seu carácter autobiográfico e no episódio central da sua paixão não correspondida por D. Catarina de Ataíde: «A belleza plena do nosso poeta é inseparavel do seu sentido autobiographico; o seu encanto augmentaria dando-lhes uma ordem histórica» (BRAGA 1911, pp. 82). Assim, é quase redundante dar exemplos do biografismo teofiliano, dado que aplica sem restrição o pressuposto de que as obras literárias são confissões autobiográficas. Curioso, no entanto, é o espírito inventivo que revela na interpretação de *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (BRAGA 1914, pp. 427-430) e de *O dia em que eu nasci, morra e pereça* (BRAGA 1907, pp. 817-819) (para uma perspetiva crítica deste tipo de biografismo aplicado a Camões cf. Aguiar e Silva, 1994).

A articulação da biografia camoniana com a História de Portugal tinha sido estabelecida pelos românticos, mas ela tornou-se dominadora com Teófilo Braga, mediante a sua conceção étnica da nação: «E o poeta, que no seu temperamento e caracter individual encarnou a feição typica da raça lusitana, fortificou o ideal da Patria pela Tradição e deu o maximo relêvo artistico, fazendo vibrar o *ethos* da nacionalidade» (BRAGA 1907, p. 5). A vida de Camões estaria assim de tal modo ligada à pátria que o poeta, não resistindo à perda da independência, morreu com ela. Apesar de ser uma *glosa* do *Camões* de Garrett, este «romance positivista» aparece marcado por um *fatalismo* determinista: «no momento em que não pôde mais tocar a patria livre, expirou com ella, como em um só paroxismo» (BRAGA 1907, pp. 7-8).

Mas Teófilo vai mais longe, interligando as fases de composição e a estrutura d'*Os Lusíadas* com a biografia camoniana (BRAGA 1891, p. 65). Deste modo, *Os Lusíadas* passam a equivaler à biografia do poeta e à história da nação. As duas fases que diz existirem na elaboração d'*Os Lusíadas* correspondem aos dois momentos dos Descobrimentos, nos quais Camões esteve presente: a fase histórica, em que elabora os quadros ou episódios das tragédias nacionais, e a fase marítima, em que celebra os Descobrimentos: «Camões trabalhou estes dois elementos *historico* e *maritimo* em duas epocas differentes da sua vida» (BRAGA 1911, p. 529).

Foi devido a este modo de composição que, segundo Teófilo, se verificaram os problemas de estruturação da epopeia, uma vez que Camões teria elaborado primeiro os «episódios» e só depois os tentou articular de acordo com uma «compreensão clara e verdadeira da unica e grande ação epica, inteiramente nacional, os Descobrimentos» (id., pp. 527-528). Conclui assim que *Os Lusíadas* foram elaborados de modo análogo aos poemas homéricos (de acordo com a hipótese de Vico, retomada em finais do século XVIII por Friedrich A. Wolf, segundo a qual Homero era um nome para designar todo o povo grego ou um rapsodo, que teria dado forma escrita às tradições populares que circulavam na tradição oral).

A interpretação d'*Os Lusíadas* passa, deste modo, a efetuar-se em termos nacionalistas, com base na História de Portugal. A partir da década de 70 do século XIX esta leitura ganhou, no entanto, novos contornos. Teófilo Braga, Oliveira Martins e Antero de Quental convergem na ideia

de que a epopeia camoniana celebra a época dos Descobrimentos, que consagram de modo definitivo como a Idade de Ouro da História portuguesa (para o que contribuíram muito o *Ultimatum* e a «questão colonial» da época), relegando a Idade Média dos românticos para um plano mais discreto. Se os românticos valorizavam *Os Lusíadas* como repositório das tradições populares medievais, Antero e Oliveira Martins deslocaram o eixo temporal da interpretação para a Renascença e para a modernidade. Esse deslocamento é também observável no próprio percurso de Teófilo Braga, que destaca a participação do espírito popular nos Descobrimentos. Em 1872, ao aderir ao positivismo e ao conceito de «latinidade» ou de «civilização ocidental» de Auguste Comte, passou a valorizar Camões enquanto poeta da Renascença e da «civilização ocidental»: «os Descobrimentos dos portugueses alargavam os horizontes da realidade e da Humanidade» (1914, pp. 309-310).

A própria coexistência dos dois tipos de maravilhoso n' *Os Lusíadas* passa a ser lida à luz do sincretismo típico da transição para a Renascença, em que se conjuga o mundo antigo e o medieval, a dimensão tradicional (medieval e popular) e a dimensão clássica, o nacional e o universal. *Os Lusíadas*, para além de expressão da nacionalidade, passam a ser a «verdadeira Epopêia do mundo moderno» (BRAGA 1911, p. 245), que Portugal iniciou, ao abrir caminho à atividade industrial e de «luta pacífica» (BRAGA 1891, p. 309): «é o poeta da Europa moderna, da Europa cosmopolita, pacífica e científica que começa no século XVI» (BRAGA 1884, p. 18).

Fidelino de Figueiredo salientou o alto nível filosófico a que Teófilo, em conjunto com Oliveira Martins, alçou o estudo d' *Os Lusíadas* (BRAGA 1987, p. 469). No entanto, ao elaborar uma interpretação histórica da epopeia, Teófilo, à luz da sua ideologia republicana e do culto «positivista» da personalidade dos «grandes homens», politiza a obra camoniana e transforma Camões no símbolo por excelência da identidade nacional, numa perspetiva republicana. Deste modo, na celebração do Tricentenário da sua morte, em 1880, é consagrado como «herói» nacional e como a figura mais representativa do génio nacional, a síntese do carácter português.

A actividade de Teófilo Braga enquanto «arquiteto» do Tricentenário merece um destaque especial, uma vez que foi o principal promotor destas

comemorações, tanto através das celebrações propriamente ditas, como através dos textos que publicou (ver BRAGA 1880, 1884 e 1891). Ao destacar a dimensão gloriosa do passado de Portugal, que Camões consagrou n' *Os Lusíadas*, a comemoração do Tricentenário visava contrapor essa grandeza épica com a decadência do presente, reforçando a ideia da decadência de Portugal, veiculada pela Geração de 70 e vivenciada pela população nos momentos críticos do *Ultimatum*, com o intuito de culpabilizar os poderes instituídos por se ter chegado a tal situação (em particular a dinastia brigantina e a Igreja Católica). Nesta lógica, a regeneração só poderia advir da instauração da República, e o Tricentenário era visto como um primeiro passo desse processo. Ao elaborar a *História das Ideias Republicanas em Portugal*, Teófilo Braga considera o 10 de Junho de 1880 como «o começo de uma era nova» da «democracia portuguesa» (BRAGA 1891, pp. 275-278) e em *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa* mantinha a convicção de que o Tricentenário de Camões era o ponto de partida de uma época de revivescência nacional (BRAGA 1892, II, p. 436). Após a instauração da República, Teófilo coloca-o mesmo na génese da revolução republicana (BRAGA 1911, p. 741).

A perspectiva de Teófilo Braga sobre a literatura é mais étnica e sociológica do que estética. Por isso, nos seus estudos sobre Camões declara que o critério literário é insuficiente para avaliar o poeta e enfatiza a importância da influência social das obras literárias, que denomina «simpatia social»: «A obra de Camões adquire de época em época mais valor, porque a sympathia social que o poeta provocou com ella, ainda não se extinguiu» (BRAGA 1891, p. 265). Em termos nacionais, Teófilo considera *Os Lusíadas* um bastião da liberdade e da soberania nacionais, desde a Restauração à Revolução Liberal, e, em particular, com a emergência do movimento republicano. Camões passa assim a ser valorizado porque «teve o poder de provocar a sympathia social» (1891: VI), em particular nas épocas de crise, identificando-se com o «sentimento nacional» na comemoração do Tricentenário (BRAGA 1914, p. 545). *Os Lusíadas* transformam-se assim na *Bíblia Lusitana*, e Camões no símbolo da identidade nacional. Com efeito, os textos escritos por Teófilo aquando do Tricentenário, reunidos no significativo *Camões e o Sentimento Nacional* (1891), apresentam Camões como o patrono cívico da

ressurreição da pátria, mas também como uma espécie de santo padroeiro do culto da Humanidade.

Deste modo, Teófilo foi um dos grandes intervenientes neste «Momento alto da história dos estudos camonianos [...] que motivaram edições das suas obras, trabalhos críticos e biobibliográficos [...], trabalhos de orientação e valor diversos, mas todos motivados pelo empenhamento posto no estudo do poeta e da sua obra» (Pires 1995, p. 911). É sobretudo na interpretação da epopeia que Teófilo Braga se mostra inovador e apresenta dados relevantes para a futura interpretação da épica camoniana, na medida em que procura conciliar as concepções coletiva e individual da epopeia, já presentes no que designa a «moderna teoria da epopeia», na medida em que considera que na elaboração d'*Os Lusíadas* teriam coexistido o elemento tradicional e a elaboração individual. Esta moderna teoria derivava, segundo Teófilo, do estudo entretanto feito das epopeias de diversas civilizações, nomeadamente das canções de gesta francesas, conduzindo à distinção entre epopeias orgânicas (primitivas, anónimas, de elaboração lendária) e epopeias individuais (históricas), de elaboração literária, tendo ambas em comum o facto de representarem de modo sublime o sentimento nacional. Esta distinção é feita para salvaguardar a natureza coletiva e popular das epopeias literárias e para contrapor uma teoria romântica da epopeia à noção clássica (BRAGA 1914, p. 535). Assim, a concepção coletiva da epopeia mantém-se, transformando-se o poeta individual num «intérprete» da nação, num porta-voz da civilização do seu povo. Após ter deduzido, em termos comparativos, as fases e as «leis» da elaboração épica oriental e ocidental, «segundo a psychologia das raças e sua evolução social», Teófilo Braga afirma que «essas leis continuam-se nas Epopêas litterarias, embora individuaes». Nestas, «quando o elemento *tradicional* reflecte sobre o grande facto *historico*, na synthese que representa o impulso de uma Civilização, é então que a individualidade do poeta se torna a voz de um povo» (BRAGA 1911, pp. 307-308). Ao mesmo tempo, o poeta épico continua a funcionar como um «rapsodo» das tradições nacionais. Sem negar o modelo formal clássico das epopeias modernas, tenta preservar a transposição para as epopeias individuais do modelo homérico. Os «episódios» passam assim a corresponder aos poemas cíclicos e o poeta épico individual ao rapsodo que os recolheu: «sob o influxo da Renascença, soube aliar o entusiasmo pelas obras-

primas da civilização greco-romana com o sentimento nacional» (1984 [1909], p. 126), «pela intuição genial de todos os elementos tradicionais e lendários da história portuguesa» (id., p. 121).

O papel de Teófilo Braga enquanto camonista é assim bastante significativo, não obstante as insuficiências que revelou. Contribuiu de modo não despidendo para a democratização de Camões e para a sua canonização como poeta representativo de Portugal.

BIBL.: BRAGA, Teófilo, *História de Camões*, Porto, 1873; id. *Bibliographia Camoniana*, Lisboa, 1880; id., *Os Centenários como Synthese Affectiva nas Sociedades Modernas*, Porto, 1884; id., *Camões e o Sentimento Nacional*, Porto, 1891; id., *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, Porto, 1892, 2 vols.; id., *Camões. Época e Vida*, Porto, 1907; id. *Camões. A Obra Lyrica e Épica*, Porto, 1911; id., *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa — II. Renascença*, Porto, 1914; FIGUEIREDO, Fidelino de, *Historia da Critica Litteraria em Portugal*, 2.^a ed. rev., Lisboa, 1916; id., *A Épica Portuguesa no Século XVI*, 7.^a ed., Lisboa, 1987; PIRES, Maria Lucília, «Camonologia», *Biblos*, Lisboa-São Paulo, 1995, vol. 1, pp. 911-912; SILVA, Vítor M. de Aguiar, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, 1994.

Carlos Cunha

C

CAMINHA, Pero de Andrade (c. 1520-1591). A obra e a imagem do poeta Pero de Andrade Caminha têm sido frequentemente desvalorizadas pela historiografia literária desde 1870, data em que o Visconde de Juromenha publicou uma edição em três volumes das *Obras de Luís de Camões* acompanhadas de um ensaio biográfico sobre o poeta. Além de reunir o maior número de textos atribuídos até então ao autor d'*Os Lusíadas*, esta publicação apresentava uma extensa biografia construída com base na interpretação romanceada de pormenores colhidos nos poemas que aí lhe eram atribuídos — muitos dos quais, como se sabe, não eram seus. Nesse trabalho, as críticas a poetas indeterminados que figuram em composições de autores contemporâneos foram encaradas por Juromenha como manifestações de má vontade para com Luís Vaz, tal como as traduções e imitações de Marcial que serviram de ponto de partida aos epigramas de Pero de Andrade Caminha dedicados «A um Poeta». Com base tanto nestes elementos quanto na escassez de referências a Camões presentes em obras dos seus pares, o Visconde postulou a existência de uma «cabala» de poetas despeitados, apostados em silenciar a glória do génio camoniano. O facto de se conhecerem numerosas alusões elogiosas de contemporâneos a Pero de Andrade Caminha levou aquele crítico a pressupor que teria tido um papel de destaque entre os adversários do épico.

A partir desse momento, a fortuna crítica de Pero de Andrade passou a estar associada a Camões e o seu papel na biografia camoniana foi sendo definido por Teófilo Braga em vários trabalhos realizados entre 1873 e 1914. Especulando a partir de elementos lidos nas entrelinhas de poemas de Caminha e de Camões, Braga concluiu que teria existido um curto período de amizade entre ambos, terminado devido a diferenças de personalidade, ao fanatismo religioso de Caminha e ao ciúme que este sentiria perante o êxito obtido pelo épico junto das damas em geral e de D. Francisca de Aragão — a quem ambos dedicaram poemas —, em particular. Nos estudos que sobre Luís Vaz deu à estampa depois de 1871, Teófilo Braga acrescenta a estas especulações um facto histórico que lhe

serviu para a elaboração de uma verdadeira «lenda negra» em torno da figura de Pero de Andrade. Com efeito, em 1859, A. P. Lopes de Mendonça publicara nos *Annaes* da Academia Real das Ciências um artigo sobre Damião de Góis, no qual revelava que Pero de Andrade Caminha tinha engrossado o seu processo com uma denúncia, quando o humanista se encontrava preso pelo Santo Ofício. Este dado foi lido por Braga como uma prova do mau caráter do poeta e usado como justificação, não apenas para lhe atribuir todo o tipo de ações mal intencionadas, mas, também, para desvalorizar os seus versos e para acrescentar mais alguns textos aos epigramas que Juromenha considerara potencialmente dirigidos contra Camões.

A partir desta transformação de Pero de Andrade Caminha numa espécie de personagem romanesca da ficção biográfica associada a Camões, as referências que lhe foram feitas passaram a ser sobretudo de caráter biográfico. Sublinhe-se, todavia, que houve estudiosos como Sousa Viterbo, Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Wilhelm Storck que chamaram a atenção para a forma como a reputação construída para Pero de Andrade Caminha pelo discurso historiográfico interferira com a leitura dos seus textos e impusera uma visão redutora da sua obra e da sua atividade poética. Mas recorde-se, também, que a sedução exercida pelo mito assim criado extravasou do discurso historiográfico e crítico para o da ficção, perdurando até épocas recentes, como ilustram, por exemplo, o filme *Camões* realizado por Leitão de Barros em 1946, ou a peça de teatro de Natália Correia, *Erros Meus, Má Fortuna, Amor Ardente*, de 1980.

Quem foi Pero de Andrade Caminha? A sua trajetória pode ser traçada com alguma segurança, ainda que desconheçamos dados tão importantes da sua biografia como a data e o local do seu nascimento. Era filho de João Caminha, o camareiro do infante D. Duarte, filho de D. Manuel I, morador da casa do infante depois do casamento deste com D. Isabel, filha de D. Teodósio, duque de Bragança. Tal como seu pai, Pero de Andrade foi camareiro, mas do filho primogénito do infante, o senhor D. Duarte, duque de Guimarães, o qual, além de ter sempre gozado de um estatuto privilegiado junto de D. João III, sucedeu ao infante D. Luís no cargo de Condestável do reino, em 1557. Desconhece-se a data do casamento do poeta, mas sabe-se que foi casado com Pascoala de Gusmão, camareira da duquesa de Bragança D. Catarina, irmã do seu senhor, um dado que surge

como uma decisão natural na esfera social em que se movia. A proximidade do poeta com a corte, com os círculos aristocráticos associados à Casa de Bragança e, ainda, com os meios eborenses afectos à figura do cardeal D. Henrique, padrinho do seu protetor, marcaram não só a sua vida, mas também a sua poesia, produzida para esses ambientes e dedicada àqueles que neles circulavam. Essa proximidade poderá explicar não só o zelo do poeta em fazer aprovar por escrito as suas poesias para leitura em voz alta pelo censor frei Bartolomeu Ferreira como as denúncias de Francisco Jorge e de Damião de Góis à Inquisição em 1570 e em 1571, respetivamente. Depois da morte do seu mecenas, em 1576, Caminha passou a receber uma tença de 200 000, legada por ele num testamento em que se lhe refere como um homem de retidão e honestidade a toda a prova, digno da maior confiança. A partir de então Pero de Andrade continuará ao serviço da Casa de Bragança, foi beneficiado pela coroa com uma comenda (S. Bartolomeu do Rabal) em 1581, e com o Hábito da Ordem de Cristo em 1585, tendo desempenhado as funções de provedor da Misericórdia de Vila Viçosa, de 1582 até à sua morte, em Setembro de 1589.

Conhecem-se mais de mil poemas da autoria de Pero de Andrade Caminha, na sua maioria preservados num manuscrito de mais de 600 páginas que pertence à Biblioteca Nacional de Lisboa e é também o mais extenso autógrafo de poesia quinhentista conhecido até hoje. Contemporânea deste códice é uma antologia de poemas dedicada a D. Francisca de Aragão que se encontra na British Library, elaborada sob supervisão do autor por volta de 1576, possivelmente por ocasião do casamento desta dama com D. João de Borja. A maior parte dos textos de Caminha estão em português, ainda que se conheçam cerca de uma centena de poesias suas em castelhano. O exame destas composições permite concluir que Pero de Andrade Caminha recorreu a esta língua no caso de poemas destinados ao canto e à dança, como cantigas e vilancetes, endechas e oitavas, poemas à *Pavana* e à *Galharda*, e que associava esta língua a estruturas estróficas específicas, isto é, às formas em *medida velha* herdadas da tradição da poesia dos cancioneiros ibéricos, comum a Portugal e a Castela.

Do ponto de vista das suas escolhas temáticas e formais, Pero de Andrade adota uma atitude de conciliação entre estruturas e pontos de

vista herdados da tradição poética peninsular e as sugestões colhidas em modelos antigos e italianos então em voga. Exemplo dessa tentativa de integração é o emprego do verso de redondilha em alguns poemas de subgéneros de inspiração clássica como a elegia, a epístola e o epigrama. No entanto, Caminha interessou-se também por subgéneros que muitos autores da sua geração relegaram para segundo plano, ou nem sequer praticaram, como o epitáfio, o epigrama e o epitalâmio. Apesar da diversidade de modelos selecionados por Pero de Andrade Caminha para a composição dos numerosos subgéneros líricos que integram a sua poesia, pode afirmar-se que o modelo que mais imita é Francisco Petrarca, cujas obras em vulgar lhe servem de inspiração para elaborar as suas canções, as suas sextinas — subgénero a que dedica uma atenção muito superior à que lhe foi votada por qualquer outro autor da sua geração —, e as suas *ballate*, forma de que parece ter sido o único cultor em língua portuguesa. Ainda assim, a lição de Petrarca convive, nos seus sonetos, com o exemplo de Garcilaso de la Vega e de Boscán, a quem também imita.

Pero de Andrade adapta à sua visão cristã do mundo as fontes italianas, peninsulares, clássicas e bíblicas a que recorre. Na sua poesia, assistimos ao desenvolvimento de uma reflexão sobre a virtude que toca todos os grandes temas morais em voga na sua época (como o contraste entre a vida solitária e a vida em sociedade, a discussão acerca da utilidade da vida monástica, a necessidade de viver preparado para a morte, a crítica da cobiça, a crítica da corte, a insistência na conduta virtuosa dos príncipes, etc.), procurando alargar o seu alcance por meio de uma postura filosófica pessoal. Do seu ponto de vista, por exemplo, o conceito de conduta virtuosa abrangeria realidades que se afastam das opções existenciais preconizadas por muitos filósofos humanistas, como a vida monástica, a vida dedicada à governação ou a carreira das armas. Uma parte considerável da obra poética deste autor é dedicada ao amor, mas este sentimento é caracterizado como uma espécie de ascese, de purificação espiritual através da dor, que se desenvolve por meio do questionamento constante da identidade e da integridade do sujeito. Na poesia de Pero de Andrade, o amor é um desejo de beleza e de virtude que não necessita de suporte físico imediato para nascer, uma vez que a beleza é vista, sobretudo, como um atributo espiritual: para amar basta conhecer a fama das virtudes do objeto amado. A partir do enamoramento, o que os textos

descrevem é uma série de momentos traumáticos em que o amador é confrontado com sentimentos que o excedem, o perturbam, o dividem, quase o destroem, mas que simultaneamente permitem que ele se apure espiritualmente pela abnegação, constância e capacidade de aceitação. É neste sentido que é possível afirmar que, do ponto de vista temático, a obra poética de Caminha estabelece uma relação de continuidade com a poesia dos cancioneiros peninsulares do século anterior e que os numerosos versos imitados e traduzidos de Petrarca lhe servem, com frequência, para exprimir pontos de vista que se afastam deste modelo. De facto, ao contrário do que sucede quer na poesia do cantor de Laura, quer na de Luís de Camões, em Andrade Caminha não encontramos a descrição da angústia provocada pelo conflito existente entre desejo físico e desejo espiritual, amor humano e amor divino, que está na base da conceção petrarquista do sentimento amoroso; o amador assim descrito não aspira à relação amorosa recíproca, não encara a paixão como um erro a expiar, não opera qualquer dissociação entre o amor e a via que permite aceder à virtude. Esta caracterização torna-se mais clara quando comparada com a visão do amor conjugal que Pero de Andrade Caminha exprime nos poemas dedicados ao matrimónio. Este estado é apresentado como um prémio concedido raramente por Deus para distinguir o merecimento de alguns amadores particularmente abnegados, constantes e capazes, não só de aceitar o sofrimento causado pela paixão mas, também, de conciliar o desejo sensual com a Razão.

BIBL.: ANASTÁCIO, Vanda, *Visões de Glória (Uma Introdução à Poesia de Pero de Andrade Caminha)*, Lisboa, FCG-JNICT, 1998; id., «Poetas e Príncipes: algumas considerações acerca de dois epitalâmios dedicados ao casamento de D. Maria de Bragança com Alessandro Farnese», *Revista Camoniana*, 3.^a série, Bauru, São Paulo, 2005, pp. 233-252, vol. 17; id., «Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero d'Andrade Caminha», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, número especial dedicado ao tema *La littérature d'auteurs portugais en langue castillane*, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 2002, pp. 153-164; BAIÃO, António, *O Poeta Andrade Caminha e Um Seu Cancioneiro Desconhecido*, Lisboa, Academia das Sciencias, 1916; CAMINHA, Pero de Andrade, *Poezias de Pero de Andrade Caminha*, Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1791, ed. Jose Correia da Serra; CIRURGIÃO, António, «Pero de Andrade Caminha», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 79-92; MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1997; PRIEBSCH, Joseph, *Poesias Inéditas de Pero de Andrade Caminha*, Halle, Max Niemeyer, 1898; ROIG, Adrien, «O poeta Pero de Andrade Caminha. Estudos sobre a sua vida e a sua obra», in VASCONCELOS,

Carolina Michaëlis de, *Pero de Andrade Caminha Subsídios para a Sua Vida e Obra*, tradução de Olívio Caeiro, Lisboa, Imprensa Nacional, 1981; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Pero de Andrade Caminha, Beiträge zu seinem Leben und Wirken, auf Grund und in Anschluss an die Neuauflage des Dr. Joseph Priebisch*, separata *Revue Hispanique*, tomo VIII, 1901; id., «P. de Andrade Caminha, Poesias inéditas publicadas por J. Priebisch», *Deutsche Literaturzeitung*, 1898, c. 1124; VITERBO, Francisco Sousa, «Caminha e a Música», *A Mala da Europa*, n.º 11, dezembro, 1894, p. 6.

Vanda Anastácio

CAMÕES E AS ARTES. Poesia e pintura. Iconologia na poesia camoniana e a arte da pintura europeia. A expressão do amor à pintura subjaz na poesia e na pintura do Renascimento. *Narciso* (1490-1499), atribuído ao pintor Pseudo Boltraffio pode ser interpretado como um retrato poético, da poesia ou da pintura, da melancolia da arte poética ou pictórica; como o repouso no mistério da beleza, do inefável; como um modo de elevar o espírito acima do mundo cósmico, de ter uma visão distanciada do mundo, temperada pela maior serenidade e melancolia; um modo de aceitar a transformação do pensamento através da meditação. Poderá representar Narciso como metáfora do amor da pintura, retomando a meditação de Paolo Pino em *Dialogo di Pittura*. O leitor de *Metamorfoses* de Ovídio partilha o olhar de Narciso na sua própria metamorfose, enquanto os pintores o pintam a olhar-se a si próprio. Ovídio procura a nitidez do desenho, das linhas e das cores, que lhe permitem construir textos como quadros, na expressão do ritmo da metamorfose e do movimento da vida. A poesia camoniana considerada como um único texto culmina na longa pausa da Ilha do Amor, incorporando uma visão plasticizante, pictórica e distanciada do mundo. Nela perpassa o filtro ovidiano, na conceção da metamorfose e na plasticidade das imagens.

Além do filtro ovidiano, é da maior relevância, para o estudo da plasticidade das imagens na epopeia e na lírica camoniana, o pensamento de pintores europeus do final do século XV e início do século XVI, por estarem próximos do pensamento poético camoniano. Apesar dos possíveis contactos de Camões com meios do seu tempo, próximos da *Maniera* na arte e na teoria da arte, da *Maniera* e *Decoro* na arte e na pintura maneirista portuguesas, como Vítor Serrão tem estudado e

revelado ao longo de décadas; apesar de Jorge de Sena e Vítor Aguiar e Silva terem estudado e revelado o maneirismo de Camões, muito recentemente revisto por Aguiar e Silva no itinerário de Jorge de Sena como camonista, o pensamento camoniano está também profundamente radicado no neoplatonismo e tem correspondências profundas na pintura europeia do Renascimento, de Botticelli e de Rafael, entre outros, sendo possível fazer análises iconológicas de quadros do Renascimento — além de quadros maneiristas — e encontrar correspondências com a iconologia do texto camoniano. Convém não esquecer que a obra de Camões terá sido escrita em grande parte em África e na Ásia e que o poeta terá cumulado essa separação de Portugal e da Europa culta da sua época, transportando consigo, num baú, um conjunto de antologias — *Anthea* — que, como era corrente entre os humanistas viajantes, reuniam o essencial da pluralidade de saberes: da Literatura, à Pintura, às Artes, à Teologia, Mitografia, Filosofia, etc.

Para a compreensão da iconologia dos textos camonianos é relevante o contributo dos *Estudos de Iconologia* de E. Panofsky, da teoria da arte de Francisco de Holanda em *Da Pintura Antiga*. Sylvie Deswarte-Rosa afirma que Francisco de Holanda é o primeiro teorizador de arte a usar o conceito de *Idea* e a conciliar a filosofia de Platão com a prática da pintura. O conceito de *Idea* está ligado ao conceito de Templo da Pintura e ambos relacionam-se com o Empíreo, a primeira esfera da ptolomaica máquina do Mundo adotada por Camões n' *Os Lusíadas*. Deswarte-Rosa apresenta novas achegas para a compreensão do neoplatonismo em Camões, através dos conceitos de Ideia e Templo em Camões e Francisco de Holanda.

Antes da ida de Francisco de Holanda para Itália, vários pintores e escritores refletiam e escreviam sobre a ligação entre pintura e poesia, como imitação da natureza, destacando-se Léon Battista Alberti, Pietro Bembo e Lodovico Dolce. Alberti defendeu que o saber do mistério da pintura não é independente do saber escrito, mas que há uma aliança entre os meios visuais da pintura e as formas simbólicas da literatura e da matemática. Bembo imagina a mente do poeta como uma tela onde o jovem poeta pinta o retrato do seu mestre. O conhecimento da poesia e da pintura, no Renascimento, faz parte do ideal da corte, segundo Castiglione, não só pela elevação e perfeição de ambas, mas pela elevação do estatuto social do artista, em particular pelo génio de Rafael e a perfeição dos

artistas do seu círculo. Ludovico Dolce, no tratado conhecido como *Aretino*, apresenta interlocutores que falam sobre métodos para o pintor, baseados nos dos poetas, e que descrevem as obras de poetas como pinturas. O modelo por excelência, para a pintura, era Rafael, o mestre mais perfeito da invenção, do desenho e da cor. A perfeição e as virtudes de Rafael são aproximáveis das virtudes de Petrarca e Ariosto. Rafael é também a pedra de toque para a crítica que se forma da aliança da poesia, da pintura e da filosofia, no Renascimento. No *paragone* pintura/poesia, as obras de Leonardo da Vinci e de Francisco de Holanda reconhecem a superioridade da pintura. Francisco de Holanda também afirma que os grandes modelos da pintura são Leonardo da Vinci e Rafael. Os poetas podem recorrer à invenção, ao desenho e à cor, à teoria da pintura e à experiência de ver quadros de boa pintura, para construírem textos como quadros.

Camões revela conhecer *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda — escrito depois da estada de Francisco de Holanda em Itália —, pela conceção global da sua obra lírica e épica, ligada a valores da pintura antiga, tal como Francisco de Holanda os definiu e analisou: invenção, ideia, desenho, proporção do corpo humano, variedade de figuras em movimento ou em pausa, animais, a luz englobante, sombra, cores, perspectiva, técnica do recursado, a relação da pintura com a escultura e a arquitetura.

A poesia camoniana é reveladora dessa íntima união de poesia e pintura. N' *Os Lusíadas*, a poesia é denominada como «pintura que fala» (VIII.41), como «pintura que varia» (X.84), a pintura como «muda poesia» (VII.76.8). É frequente o uso do verbo «pintar», na epopeia e sobretudo na lírica. N' *Os Lusíadas*, a plasticidade das imagens é expressa no modo como o narrador organiza as descrições ou ecfrases, nos vários planos da viagem. Na catábase marinha de Baco, o palácio de Neptuno é descrito na apoteose da sua transparência e brilho, não se sabendo, pelo olhar de Baco, «Se é cristal o que vê, se diamante / Que assi se mostra claro e radiante» (*Os Lusíadas*, VI.9.7-8); a epifania das «areias ali de prata fina», das «torres altas», de «transparente massa cristalina», «descobre o fundo nunca descoberto» (*Os Lusíadas*, VI.9.2,3,4,1). Nas portas do palácio de Neptuno estão esculpidas divergências entre Neptuno e Minerva, alegoria

da rivalidade entre o mar e o saber, no «fundo» da catábase marinha d'*Os Lusíadas*.

No plano dos monstros e metamorfoses, na descrição de Tritão (*Os Lusíadas*, VI.16-18) interessa a noção do excesso de aderências, não a ideia de cor; na de Glauco (*Os Lusíadas*, VI.24. 5-7) o estado emocional de choro, primando ambas pela ausência de cor e de luz. A descrição do Adamastor, apesar de «a cor terrena e pálida», «a boca negra, os dentes amarelos», a «postura / Medonha e má», acentua a fragilidade de Vasco da Gama perante o aspeto escultural do monstro (*Os Lusíadas*, V.39). A descrição da metamorfose ocorre no discurso autobiográfico do Adamastor: a fuga da ninfa, a tentativa do Gigante para a abraçar e a rápida transformação de ambos em rochedo, sendo Tétis a um tempo um rochedo e a presença voluptuosa das águas que rodeia o Adamastor (*Os Lusíadas*, V.59.1-8). A descrição da tromba marítima a ser sorvida por uma nuvem até se transformar em chuva é a pintura de uma metamorfose na natureza, na viagem para a Índia (*Os Lusíadas*, V.18-22). No plano do «Outro» de África e Ásia as imagens são predominantemente cinéticas. No espaço civilizacional do Outro, no poema, têm relevância as cores dos tecidos novos, quer no vestuário quer no comércio quer em exposição, para desafiar o comércio. Camões segue de perto as narrativas de João de Barros, quer na partida de Belém quer na descrição da Índia, na descrição do Malabar, por exemplo, alternando o olhar do ocidental consciente da sua capacidade de dominar outras civilizações, com o olhar de deslumbramento — na Índia, em particular —, que é um modo de respeitar o Outro. A descrição das esculturas de um templo indiano, a caminho do palácio do Samorim, é de deslumbramento (*Os Lusíadas*, VII. 47.1-3).

No plano da história, dos deuses, da chegada e permanência na Ilha do Amor, a poesia de *Os Lusíadas* recorre predominantemente à plasticidade das imagens, à cor, à luz e sombra. As batalhas de Ourique, Salado e Aljubarrota estão construídas como polípticos, valorizando a cor, o sangue cor de «carmesi» que tinge por completo a terra, fazendo perder a própria cor da terra, enquanto os rostos empalidecem pela perda do sangue, ficam sem vida, perante «os rios de sangue esparzido» (*Os Lusíadas*, III.52.1-8). O espetáculo de lanças lembra quadros de Paolo Uccello, pela composição, embora não se especifique a cor e se dê mais relevo à sua estridência. A

pintura do escudo português é um ato do próprio rei Afonso Henriques que, como num retrato, no campo de batalha, pinta e desenha no «branco escudo» as cinco quinas azuis, e, no interior das quinas, os trinta dinheiros por que Jesus Cristo foi vendido. Afonso IV, no Salado, é desenhado em grande plano, a sobressair de todos por ter «o colo alevantado», para incutir coragem aos companheiros. Em Aljubarrota, é a ferocidade bélica de Nuno Álvares Pereira que provoca a morte do inimigo, expressa na cor do sangue que tinge a terra — «a verdura / Tinge co sangue alheio» (*Os Lusíadas*, IV.35. 5-6); o empalidecer dos rostos é motivado pelo grande medo que se instala no exército luso minoritário em relação ao castelhano (*Os Lusíadas*, IV.29.1-4). O próprio Marte é pintado no concílio do deuses no Olimpo com melancolia, ira e medo, protesto, a «dar uma pancada penetrante» «no sólio puro» (*Os Lusíadas*, I.37.5-6), a *uis* bélica receando ser vencida pelo amor.

Na descrição das figuras das bandeiras da armada de Vasco da Gama, a «muda poesia» é pormenorizada. É precedida da referência à cor dos toldos da armada de Vasco da Gama. O texto de cada bandeira «de seda» está desenhado como um quadro de pintura renascentista, com o primado do desenho, da perspetiva, do número de personagens e atos que acompanham cada figura. É clara a presença implícita de quadros que Camões terá visto ou da teoria de Francisco de Holanda que terá conhecido, sobretudo no tratamento de fundos, das personagens, da técnica do recursado, da posição de cavaleiros, de animais, no trabalho minucioso da composição e da perspetiva.

O narrador d'*Os Lusíadas* cultiva o gosto pela descrição de multidões, quer antes quer depois da viagem marítima, nas batalhas, nas pinturas das bandeiras, de modo fulcralmente condensado, como a pintura, privilegiando alternadamente a cor, o desenho, a perspetiva, a escultura e a pintura. É na Ilha do Amor que a pintura através da escrita é aproximável da pintura «arquiteta», segundo Francisco de Holanda (Holanda 1983, p. 43), com a grande força do desenho, da variedade de cores, flores, aves, animais. A composição global da ilha é perfeita, como paraíso de beleza, música, cor, sensualidade das formas das árvores, frutos, das ninfas perseguidas pelos nautas que a ela aportam, depois de terem visto Vénus a deslocá-la no Oceano e a torná-la imóvel. No cume do monte da ascensão à beleza e ao conhecimento supremo, Camões pinta a miniatura da

máquina do Mundo numa bola de cristal, retomando os conceitos conhecidos do sistema ptolomaico. O brilho, a cor, a luz, a sombra, o desenho, a pintura escultórica e a pintura arquitetada, desde o plano da catábase marinha, à viagem material no espaço do Outro, ao contacto com novos povos, nas batalhas, na presença de deuses olímpicos e marinhos, atinge, na visão da máquina do Mundo, n'*Os Lusíadas*, a anábase, no prémio, concedido por Tétis ao descobridor Vasco da Gama, de atingir pelo olhar a cúpula celeste englobante e a visão distanciada da terra e do mundo no plano cósmico.

Na lírica camonianiana, a construção plástica da imagem da amada está ligada a todo um processo de ausência do objeto amado do ato de olhar, como experiência do sujeito lírico — «*o natural que não vejo*» (Glosa *Se só no ver puramente*, 2,3) — que se transforma no que vê, levando-o não a desenhar, mas apenas a debuxar pelo enamoramento. Como o desejo não se realiza porque o objeto está ausente, a figura da amada fica «pintada» no sofrimento do sujeito (Soneto *Olhos fermosos, em quem quis natura*, 5-8). A poesia de Petrarca inspirou cores suaves para os pintores. Da beleza ideal do código literário petrarquista regista-se a pele muito clara, os olhos claros, o cabelo louro, o «honesto riso» no rosto desenhado, sem referência à cor. A breve luz do rosto da amada é um modo de «pintar», de «dar cor» ao amor. Em contrapartida das amadas metafísicas, Camões pinta a jovem da lírica tradicional — brilho e cores do cabelo, fita do cabelo, cores do vestuário, a «graça» do conjunto do desenho, cor, luz e movimento (Cantiga *Leva na cabeça o pote*), e, quebrando os códigos do petrarquismo, pinta a beleza da mulher de tez negra, diferente, que terá conhecido nas suas viagens intercontinentais — «Pretos os cabelos / onde o povo vão / perde opinião / que os louros são belos»; «Pretidão de amor / [...] que o siso acompanha / bem parece estranha / mas *bárbara* não»; «Aquele cativa, que me tem cativo» (Trova *Aquele cativa*). Tal como na epopeia, a luz e a cor são privilegiadas nos pontos cruciais que o narrador ou o sujeito lírico procuram enfatizar. Na pintura, na luz e na cor, a luminosidade mais intensa da lírica não é solar, mas lunar, reflexa, especular, no triunfo de Diana sobre Vénus, embora Cupido chegue ao ponto de não escolher, para o amor, nem Diana nem Vénus (Soneto *Num jardim adornado de verdura*).

A pintura da natureza, de um modo geral, na lírica camoniana enfatiza a brevidade ou a ciclicidade, nas cores, cenários de «brandura», cenários onde se pintam nuvens, transparências (Ode IX; Ode XII), ou então uma certa cumplicidade com a amada ausente (Soneto 132), até à quase identificação da aurora com a mulher amada, ausente no seu corpo (Canção III). Há um contraste entre a dureza da amada ausente e «firme» em não ver o sujeito lírico e a perseverança do sujeito lírico em não desistir do empreendimento, apesar de tudo lhe ser contrário, não desviando o olhar, sempre concentrado na beleza da natureza, mesmo sabendo-a sujeita à lei da mudança. É uma compensação na atividade meditativa do pintor e contemplador que sempre encontra na natureza espaço para o seu olhar, na pintura da transparência cristalina da água (Ode *Já a calma nos deixou*, 2), na alegria da transparência do céu estrelado e na variedade de cores de um bosque (Ode *Tão suave, tão fresca e tão formosa*, 4), estando todavia permanentemente magoado por não ver a amada, apesar de ver a beleza das águas, do pôr do sol e das nuvens (Soneto *A fermosura desta fresca serra*, 9-14), até à identificação da procura do rosto da aurora com a própria amada (Canção *Já a roxa manhã clara*, 2), sempre acompanhado do «seráfico gesto», até ao espanto da misteriosa epifania do «gesto peregrino» (Canção *Já a roxa manhã clara*, 3). O sujeito lírico acaba por reconhecer que se tratará provavelmente de «uma visão santa» de quem está a morrer (Canção *Já a roxa manhã clara*, 4-6). É a memória que permite ao sujeito trazer ao pensamento o que a alma pode «debuxar», para não desesperar da ausência do «natural», vendo-a «pintada» na sua própria «alma» (Glosa *Se só no ver puramente*, 3). A pintura da natureza árida, hostil, é cenário concreto que o acompanha no desespero, melancolia e dilaceração da alma (Canção *Junto de um seco, fero e estéril monte*, 1; 3.10-11; 2.14-15), enquanto a pintura da natureza cíclica remete não raro para a mudança irreversível no homem (Soneto *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*). A pintura da natureza pode ser ainda uma via de desabafo do sentimento de exílio — «o curso das estrelas», «o céu, o ar e a terra», obedecendo ao ritmo do universo, em contraste com o seu ritmo interior de exilado, de desterrado do essencial (Elegia *O Sulmonense Ovídio, desterrado*, 3-7); a memória reaviva-lhe a injustiça do desterro (Elegia *O Sulmonense Ovídio, desterrado*, 12).

É surpreendente encontrar numa Elegia, *O poeta Simónides falando*, uma viagem coletiva de marinheiros que procuram a guerra e o domínio, sujeitando-se a uma tempestade hiperbólica que desintegra a própria máquina do Mundo e a metamorfose do mar em montanhas (Elegia *O poeta Simónides falando*, 40). A viagem é também a do «eu lírico» que quer recusar a memória porque pode agudizar e enraizar a tristeza provocada pela saudade; é para dar a conhecer «como se apura / nãa alma saudosa». No auge da tempestade, perante a iminência da morte, o sujeito lírico aspira ao amor que poderia apagar toda a tormenta. Ao chegar à Índia, conclui sobre a vanidade de ser conquistador, por oposição ao ideal bucólico, contrário ao que segue o «fero Marte». A descrição do espaço utópico dos pastores é de uma pintura amena e colorida (*O poeta Simónides falando*, 63-65). Esta elegia completa e corrobora a Ilha do Amor, no final d'*Os Lusíadas*, assumindo a liberdade do sujeito lírico e do sonho poético-alegórico-simbólico de paz e harmonia. A mistura da expressão lírica, melancólica, com ideais guerreiros e evocações bucólicas é também própria de uma certa hibridez que caracteriza a elegia e a bucólica como géneros. A Elegia *O poeta Simónides falando* dá relevância a Galateia, a Nereida fugitiva, filha de Nereu e da ninfa Dóris, bem como ao coro das Nereidas — «os ventos, namorada Galateia / consigo, sossegados, os movia» (*O poeta Simónides falando*, 25, 2-3).

Nas éclogas, em particular na écloga dos Faunos (Écloga *As doces contilenas que cantavam*), o sujeito lírico recria o universo de beleza das fontes, dos rios, das ninfas que correm a banhar-se nas fontes e a fugir dos faunos, concentra a pintura, com todos os recursos da cor, da luz, do desenho de um paraíso de amor, identifica-se com o fauno, o amante frustrado que não consegue alcançar as ninfas fugidias. O mito da fuga das ninfas, presente nos episódios do Adamastor e da Ilha do Amor d'*Os Lusíadas*, atravessa a lírica camoniana. O mito de Galateia, adaptado de *Metamorfoses* de Ovídio (VIII, 740-895: Galateia foge do gigante Polifemo que esmaga Ácis, amante de Galateia, com um rochedo; Galateia transformou os restos mortais de Ácis em águas transparentes que a rodeiam sempre), está condensado na Écloga *Arde por Galateia branca e loura*. Trata-se da amada fugidia, cujo nome ficou gravado com as conchas e coral que o «pescador pobre» apaixonado para ela recolhera, na

frustração de a esperar no espaço imaginado de beleza nostálgica da praia, do mar, no silêncio da noite.

Em *O Triunfo de Galateia* de Rafael, fresco pintado à direita do fresco *Polifemo* de Sebastião del Piombo, na Villa Farnesina (Roma), a fuga da ninfa não é um mal de ausência, mas uma viagem de libertação, de luz, de equilíbrio no movimento da vida, com o ritmo do mar e do vento, rodeada de ninfas que aceitam estar nos braços de tritões, e todos, exceto Galateia, se movimentam desordenadamente. O movimento de Galateia é contido, com o corpo contorcido, em espiral ascendente, firmemente apoiado num carro de concha, contrabalançado com os braços que sustêm, à esquerda, as rédeas de dois potentes golfinhos — símbolos da castidade, estando um deles a engolir um polvo, símbolo da concupiscência —, mantém, de pé, apoiado na perna direita, todo o equilíbrio do conjunto do quadro. Galateia controla o eixo do seu corpo para seguir a sua viagem. A sua cabeça harmoniza todo o equilíbrio como de quem repousa no movimento, dirigindo o olhar para o alto, numa atitude de contemplação, na sua fuga de Polifemo. É a fuga da sombra, do negativo, triunfando na luz da libertação do que poderia esmagá-la. É o triunfo da liberdade e da beleza sobre a opressão, a monstruosidade negativa. Triunfo da mobilidade sobre a imobilidade. É a transformação em mudança. O mito da metamorfose do amado Ácis em água supera toda a ideia da sua morte trágica, pois a água espalha-se no espaço mais vasto do mar sereno onde uma brisa sopra harmoniosamente sobre a cabeleira e a belíssima veste ligeira vermelho-escuro de Galateia, sobre as cabeleiras de ninfas e cupidos circundantes. Três cupidos voadores, no topo central do fresco, lançam vertiginosamente as setas para ninfas e tritões. No extremo inferior do eixo dos três cupidos e abaixo de Galateia, um cupido alado sobre as águas, surpreendido no movimento suspenso dos seus braços, olhando na direção do céu, ritmando o movimento e firmeza de Galateia.

Este quadro apresenta ecos da tríade neoplatónica *emanatio, conversio, remeatio* — a paixão, a transformação dos seres —, neste caso, através do imaginário das ninfas —, a entrega da transformação para o alto, para o céu. Terá uma correspondência na estrutura da própria Canção — da *sirima* ao *envoi* ou *commiato* — do sofrimento ao envio do sofrimento para o céu. Galateia ergue-se acima do *amore bestiale* para aspirar ao amor

celeste, à luz, à contemplação, ao espírito elevado pelos ideais neoplatónicos tão próximos de Rafael e de Camões.

Segundo o convite do pensamento de Ovídio, de Rafael de Urbino e de Luís de Camões, há que cultivar a capacidade de metamorfose, de mudança de atitude mental. Os textos de Ovídio, de Camões, construídos como quadros, o fresco de Rafael, revelam todos eles convergências, correspondências, expressões de um modo de estar na vida — espalhado na plurissemia do discurso poético e da pintura do Renascimento — que, embora atravessando a melancolia, a ansiedade, persevera na procura de luz e do movimento do espírito — o *motus animi continuus*, na palavra de Cícero —, de beleza, na escolha da vida pela vida, da literatura e da pintura passíveis de exprimir em profundidade a vida.

A pintura, na lírica camoniana, é uma espécie de compromisso entre as aspirações de Francisco de Holanda sobre a arte da pintura como contemplação suprema da natureza, do tempo passado, presente e futuro, e a pintura poética de Petrarca onde não há futuro porque a poesia se constrói sobre a permanente e obsessiva ausência, pela imaginação, pela memória e pela contemplação da natureza. A pintura na épica, nos vários planos da viagem, remete para o passado, o presente e o futuro, enquanto na lírica parece não haver esperança, exceto num vislumbre imaginado à hora da morte, numa «visão santa» da amada que é obsessivamente metafísica. A bucólica de Camões não resolve, antes acentua os problemas e obsessões da lírica.

A pintura na épica e na lírica camonianas constitui uma fonte inesgotável para aprofundarmos a viagem do pensamento poético camoniano.

BIBL.: ANDRÉ, Carlos Ascenso, «A dimensão visual na épica camoniana», em *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 61-70; BROCK, Maurice, «Narcisse ou l'amour de la peinture: le *Dialogo di Pittura* de Paolo Pino», *Albertiana IV*, 189-228, Firenze, Leo Olschi Editore, 2001; DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1994; id., «Francisco de Holanda: *Idea e Maniera*», *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995; HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, introdução e notas de Angel González García, Lisboa, IN-CM, 1983; HULSE, Clark, *The Rule of Art. Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago e London, University of Chicago Press, 1990; LANGROUVA, Helena, *A Viagem na Poesia de Camões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2006;

PANOFSKY, Erwin, *Estudos de Iconologia: Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*, Lisboa, Edições Estampa, 1986; RENSSLAER, W. Lee, *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, New York, W. W. Norton & Company Inc., 1967; SENA, Jorge de, *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980; SERRÃO, Vítor, «Entre a *Maniera* e a ideia do *Decoro*: bravura e conformismo na pintura do Maneirismo português», *A Pintura Maneirista em Portugal — a Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995; SILVA, Vítor Aguiar e, *Jorge de Sena e Camões — Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009; TEYSSIER, Paul, «La palette de Camoens: étude du vocabulaire des couleurs et de la lumière dans les *Lusiades*», *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, 1973, pp. 433-469; VIARRE, Simone, *L'Image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, PUF, 1964, pp. 69-97.

Helena Langrouva

CAMÕES E AS ARTES DO SEU TEMPO, ENTRE HUMANISMO E BELLA MANIERA. A vida, obra literária, pensamento filosófico e dimensão metafísica do poeta Luís de Camões cruzam-se indissolúvelmente com os cumes mais evoluídos da estrada das artes do seu tempo. O sentido cromático e pictural que perpassa nos seus versos, definidos por uma estrutura que não é já a do Classicismo renascentista mas que, como demonstraram Jorge de Sena e Vítor Aguiar e Silva, se mostra iluminada por formas de grande ousadia formal que o aproximam do Maneirismo italiano, atesta uma pesquisa criadora que converge com os mesmos gostos que gravitavam nos seus círculos de influência.

O poeta interessava-se muito pela arte da Pintura, como se vai sabendo: teve relações conhecidas com Francisco de Holanda (1517-1584), teorizador das artes e «verdadeiro cavaleiro e defensor da alta Princesa Pintura», com quem conviveu na corte nos onze anos que decorreram entre 1542 e 1553 e, de novo, após o regresso do poeta ao reino em 1570 (embora, então, já com o peso das desilusões e desencantos, e sob um pano de fundo contrarreformista que não era o do Humanismo cristão em que se haviam formado). Mas o poeta também manteve relações, ainda mais ou menos nebulosas, com os italianizados António Campelo e Gaspar Dias, com Fernão Gomes, que lhe pintou um retrato «ao natural», com o poeta-pintor Jerónimo Corte-Real, com o iluminador António Fernandes, autor de alguns dos mais caprichosos frontispícios da *Leitura Nova*, e provavelmente também com Diogo de Contreiras, com o retratista Manuel Denis, tradutor do tratado *Da Pintura Antigua* para castelhano, e com o

pintor-calígrafo Giraldo Fernandes de Prado, cavaleiro da casa de Bragança.

Nesse ambiente cortesão que, em meados do século XVI, ainda vibrava de estímulos ao debate e à criação, sob signo do neoplatonismo e de uma mais generalizada influência do Humanismo italiano (quadro cultural que seria alterado a breve trecho pelo triunfo dos ditames da Contrarreforma), Luís de Camões sentiu esse gosto por um discurso das artes que, como disse Sylvie Deswarte, o situa num «campo de criação dotado de uma mesma *forma mentis*, com uma imagística e uma inspiração filosófica idênticas». O reino vivia uma fase de mudanças de paradigma estético e de efervescência criadora em que a produção das artes exprimia discursos de inusual atualização face às novidades italianas, segundo o gosto da *Bella Maniera* entretanto introduzida pelos melhores círculos picturais romanos e florentinos, e através de viagens de pintores à Cidade Papal (Francisco de Holanda, Campelo, Gaspar Dias, e ainda João Baptista, António Leitão e Francisco Venegas, suspeitando-se também de um estágio de Fernão Gomes após o seu aprendizado em Delft). O ambiente de animadas cortes literárias de recorte áulico, como a da Quinta da Penha Verde, onde conviviam personalidades como D. João de Castro, político, soldado, cosmógrafo e humanista, seu filho D. Álvaro de Castro, o arquiteto e pintor Francisco de Holanda, e o infante D. Luís (1506-1555), príncipe das *humaniores litterae* portuguesas, a quem o primeiro dedicou os seus famosos *Roteiro do Mar Roxo* e *de Goa*, dá sonoridade a este pano de fundo em que os estudos humanísticos e as parangonas clássicas se abriam ao debate arqueológico, ao bucolismo do *locus amoenus* e à ressonância sobre o sentido das *antigualhas*, sem esquecerem as reflexões em torno de Vitrúvio e das ruínas arqueológicas, os templos e aquedutos do Mundo Antigo, as novidades cosmológicas abertas pelos estudos do matemático Pedro Nunes, os temas agrícolas e botânicos e, mesmo, as citações herméticas de Hermes Trimegistro e demais autores clássicos. A tradição situa na Penha Verde, aliás, o passo lendário do encontro de Camões com D. Sebastião, a quem leu o manuscrito d' *Os Lusíadas*. Mas também outros círculos intelectuais, como a Évora de André de Resende, ofereceram certamente a Camões a possibilidade de conviver amiúde com o problema da natureza das artes, a sua *ideia* motriz, e a consciência liberalizante dos seus praticantes. E não há que esquecer o apoio nunca regateado da parte

de D. Manuel de Portugal, 5.º filho do 2.º conde de Vimioso, cuja responsabilidade no esforço de edição d'*Os Lusíadas* é conhecida, como defendeu Vasco Graça Moura, além de se ter responsabilizado também, segundo Rafael Moreira, pelo apoio ao engenheiro régio António Rodrigues no seu *Tratado de Architectura Militar*, de cerca de 1570 (manuscrito da BNP, MS 3675).

Nestes círculos se movia Camões. O poeta explorou na sua vasta obra lírica e épica o sentido da «prisca beleza» da *Ideia* platónica, com referências multiplicadas à «alma pintada» (numa das suas redondilhas, por exemplo), sem esquecer palavras por vezes entendidas como de crítica a um panorama de menoridade das artes mas que, no fim de contas, são estímulo a uma atividade nobilitante e merecedora de um mais esclarecido apoio mecenático: «os pintores também aqui por certo pintariam [...] mas falta-lhe pincel, faltam-lhe cores, honra, prémio, favor que as artes criam» (*Os Lusíadas*, VIII.39). Se é certo que um homem de corte como Francisco de Holanda se confrontou quase sempre com a falta de mecenas à altura para dar à estampa os seus tratados e lhe apoiar muitas das iniciativas sugeridas a D. Sebastião no livro *Da Fabrica Que Falece à Cidade de Lixboa*, é também um facto que o mercado artístico do segundo terço do século XVI não era uma realidade isolada: na realidade, abriu-se às novidades estéticas do Maneirismo italiano e multiplicou encomendas públicas e privadas com programas de caprichoso sentido iconológico e com uma ousadia de formas que dava espaço às ideias platónicas e ao legado filosófico dos *antichi*. Assim o atestavam, entre as obras desaparecidas, as decorações fresquistas pintadas por Gaspar Dias para os Paços reais de Enxobregas (segundo provável «risco» do próprio Francisco de Holanda) e o programa de Fernão Gomes e Lourenço de Salzedo para o Hospital de Todos-os-Santos e assim o atestam, entre as remanescentes, as campanhas murais de Francisco de Campos, Giraldo de Prado e Tomás Luís para os palácios dos condes de Basto em Évora e para o Palácio de Vila Viçosa a mando dos 5.º, 6.º e 7.º duques de Bragança, ou alguns retábulos de igreja que não escondem inquietações de discurso e referenciais neoplatónicos, como o retábulo-mor de Nossa Senhora da Luz de Carnide, panteão da infanta D. Maria, pintado por Francisco Venegas e Diogo Teixeira. Se parte destas obras desapareceu, restam contudo muitos desenhos e esboços preparatórios (a mais importante coleção é a do

Gabinete de Desenhos do Museu Nacional de Arte Antiga), descrições, textos, contratos de arquivo e outros testemunhos memoriais que atestam o significado de tais ciclos pictóricos, marcados por uma mesma *ideia* italianizante e, não poucas vezes, por referenciais literários e simbólicos precisos.

O ambiente artístico nacional abria-se então ao gosto requintado da *Bella Maniera*, buscava inspiração nos espaços afrescados por Rafael de Urbino, Giovanni de Udine, Polidoro de Caravaggio, Perino del Vaga e outros mestres em salões e capelas privadas, mais atreitos à temática alegórica e mitológica e a uma linguagem de símbolos com ressaibos neoplatónicos, aptos a estimular os debates de círculos de *literati*, dentro de um espírito *all'antico* em que a poesia era presença viva. Sabemos que D. Catarina de Áustria teve em mente escolher Francesco da Urbino, pintor genovês malgradadamente falecido e com atividade relevante no Escorial, para vir a Lisboa pintar o retábulo do Mosteiro dos Jerónimos, antes de a rainha se decidir pela entrega dos painéis a Lourenço de Salzedo (não por acaso um artista já em 1559 associado a Gaspar Becerra em Roma). Os fios de identidade da melhor cultura portuguesa dos anos centrais de Quinhentos centram-se no postulado da *Idea* maneirista e na sua adaptação a uma realidade nacional que emula o debate intelectual e a busca de uma nova estética com fortes pressupostos ontológicos e um sentido de *ars naturans* como arte da natureza criadora, que perpassam para a própria consciência da *liberalità* do ato artístico e do consequente estatuto de nobilitação social dos praticantes. É esta *idea*, comum a Luís de Camões ao consagrar a arte como a *mais divina* de todas as atividades humanas (como faria o famoso humanista Benito Arias Montano, em 1577, no famoso poema em honra da Pintura como remédio para os males do Mundo que acompanha a gravura de Cornelis Cort *A Verdadeira Inteligência Inspira o Pintor* segundo desenho de Federico Zuccaro) e a Francisco de Holanda quando compara a «boa pintura» com o «treslado das perfeições de Deus e uma lembrança do seu pintar», que justifica o tronco estético comum à melhor criação dos círculos intelectuais portugueses desses anos de mudança e novidade.

O signo da poesia camoniana encontraria eco artístico imediato, por exemplo, na decoração dos paços de Enxobregas, obra de grande sumptuosidade construtiva («os milhores de Portugal», com a sua tapada

que se estendia até ao vale de Chelas), apesar da interrupção motivada pela morte de D. João III e das prioridades dos anos de regência, para os quais Francisco de Holanda fez um risco de arquitetura e se propôs conceber as decorações internas («os desegnos para as Heroicas Pinturas»), recomendando «huma Capella pintada e com salas e camaras de Estuque ou Pintadas sobre bordo, ou a fresco, como he custume dos Reys antigos e modernos», obras essas que um pintor com sólida educação romana, Gaspar Dias, veio efetivamente a realizar (tal como, pelos mesmos anos sebásticos, realizaria as do Paço de Sintra), restando ainda alguns testemunhos plásticos dessa decoração fresquista a nível de desenho e de estudos preparatórios.

Figura pioneira no processo de viragem para o Maneirismo e, conseqüentemente, com um percurso de bolseiro em Roma e de artista cortesão que o coloca nos mesmos trilhos de Francisco de Holanda e de Luís de Camões, foi António Campelo, desenhador exímio afeiçoado aos modelos do ciclopismo miguelangelesco e que trabalhou junto a Daniele de Volterra e para o cardeal Giovanni Ricci da Montepulciano (a quem pintou o retábulo da sua capela em San Pietro in Montorio). Este ideário, que se paraleliza com o mundo criativo camoniano (não sendo exagerado imaginarem-se contactos entre as duas personagens), é bem atestado pelos desenhos e pinturas do artista, uma delas a *Adoração dos Pastores* do paço dos Melos Carrilho Sigeu, em Torres Novas, mais uma coincidência a ligar Campelo aos passos de Camões, aos círculos da infanta D. Maria e à família da música Ângela Sigeia. Dos desenhos (Museu Nacional de Arte Antiga), refiram-se pelo seu veemente traço neoplatónico a *Alegoria ao Amor Divino castigando o Amor Profano* (onde o cariz para-erótico remete para a sensualidade da poesia camoniana), a exaltante *Alegoria à Força* (com modelo inspirado num fresco da escola de Giulio Romano que existe na *loggia* Psychè na Villa Farnesina, relacionado com o tema neoplatónico do *Amor omnia vincit*, dentro de uma dinâmica exploração do fantástico) ou o projeto para o túmulo da infanta D. Maria para o Mosteiro dos Jerónimos (com figuras alegóricas alteadas, de cunho miguelangelesco, enquadrando o medalhão central com o busto da infanta, ao gosto de obras romanas como o mausoléu de Ceccino Bracci em Santa Maria in Aracoeli), empresa que se malogrou por culpa de um meio que na época de D. Sebastião estava envolvido nos preparativos da cruzada marroquina e já

impreparado para entender a proposta estética de Campelo. É de lembrar que Félix da Costa Meesen, espécie de Van Mander português, no seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (manuscrito da Universidade de Yale), regista uma admiração pelos pintores maneiristas bem maior que a que nutria pelos do seu tempo, e fala de Campelo «entre os Pintores Portuguezes que foram mais celebrados pella excellencia da sua arte» e, depois de elogiar como «obra prodigiosa» o *Cristo com a cruz às costas* do Mosteiro dos Jerónimos (Museu Nacional de Arte Antiga), diz-nos que «floresceo no tempo de D. João 3.º» e que «seguio em muita parte a Escola de Michael Angelo Buonarroti assim na força do Debucho, como parte do colorido, se bem que já com outra intelligencia no mexido das cores». Também D. Francisco Manuel de Melo, no seu *Hospital das Letras*, ao exaltar os feitos dos «grandes portuguezes», destaca significativamente os nomes de Camões na poesia e Campelo na pintura.

Os passos de Camões podem ter-se cruzado, também, com os de Gaspar Dias, cujos excessos caprichosos da *maniera* se expressam com acuidade no serpentinado desenho do painel *Aparição do Anjo a São Roque* (Igreja de São Roque), e nos seus desenhos de aguada com alusões ao *non finito* aos modos de Miguel Ângelo, e certamente se cruzaram com os de Fernão Gomes (1548-1612), um pintor de origem estremenha (nascera em Albuquerque), que se veio estabelecer em Lisboa em 1573 depois de um aprendizado em Delft com Anthonis Blocklandt (um discípulo do famoso romanista Franz Floris). Gomes, que pintou o retrato de Camões, esteve relacionado também com o poeta Jerónimo Corte-Real e teve o apoio mecénático de gente grada como D. Álvaro da Costa, senhor da Penha Verde, o que justifica, a par do seu «*bravo talento e mui facil no pintar*» de que fala Félix da Costa, que fosse, nomeado, sucessivamente, para os cargos de pintor régio de Filipe II (1594) e Filipe III (1595) e pintor dos Mestrados das Ordens Militares (1601), além de, como artista de consciência liberal, ter sido um dos promotores-fundadores da nova Irmandade de São Lucas, instalada no mosteiro de domínicas da Anunciada, e embrião de uma primeira academia de desenho na cidade de Lisboa. Apesar de Gomes se converter a breve trecho num artista que, seguindo referenciais maneiristas ítalo-flamengos, será uma espécie de campeão da doutrina contrarreformista (ainda que pelo menos uma das suas obras, o fresco apologético da famosa «freira que pintava chagas» no

mosteiro da Anunciada, tenha sido censurada pela Inquisição), é certo que em algumas obras suas onde se sente essa apreçoada «bravura» é notório o gosto refinado pelo capricho dos *serpentinatos* e pela teatralização da *idea*, como sucede no *Pentecostes* do retábulo da Sé de Portalegre e nos desenhos da *Ascensão de Cristo* (Museu Nacional de Arte Antiga) e da *Scala Coeli* (Biblioteca Pública de Évora), ambos traduzindo aspetos coincidentes com os valores da transcendência cristã e da reminiscência anamnésica, temas favoritos da obra camoniana (p. ex. em *Sôbolos rios*).

Os tempos eram já de repressão das ideias, excessos inquisitoriais, suspeitas de erasmismo, senão de luteranismo (recorde-se como mero exemplo o processo do humanista Damião de Góis), e esses anos de «vil tristeza» serão também os últimos da vida de Camões, precisamente na altura em que os seus passos com Fernão Gomes se cruzam.

A respeito do retrato, o chamado «retrato pintado a vermelho» que Vasco Graça Moura apurou ter sido realizado entre 1573 e 1575, trata-se do mais precioso e fidedigno documento remanescente que nos imortaliza o rosto de Luís de Camões; infelizmente, apenas subsistiu a cópia feita por Luís José Pereira de Resende (1760-1847), um pintor da Real Academia de Belas-Artes e retratista de talento, que em data indefinida entre 1819 e 1844 cumpriu uma encomenda do 3.º duque de Lafões para copiar um original camoniano que fora encontrado num saco de seda verde nos escombros do incêndio do palácio dos condes da Ericeira e marqueses de Louriçal, junto da Anunciada, onde se inseria o retrato de Fernão Gomes. Esta «fidelíssima cópia» mostra, pelas dimensões restritas do desenho, textura da sanguínea, manchas de distribuição dos valores, rigor dos contornos, definição dos planos contrastados, neutro reticulado a harmonizar o fundo e o busto, tipo da barra e aparato simbólico da imagem captada em pose de ilustração gráfica, que o original se devia destinar à abertura de uma gravura a buril para ilustração de uma das primeiras edições d'*Os Lusíadas*. A escolha de Gomes, recém-chegado a Lisboa, mas já com notoriedade artística, para desenhar a efígie do épico, parece revelar um mundo de relações pessoais e acaso de amizade sobre o qual, infelizmente, pouco ainda se apurou. Mas o facto de Gomes, homem da corte, também ser amigo do poeta Jerónimo Corte-Real (que lhe apadrinhou uma filha) e ter recebido apoio mecenático dos senhores da Penha Verde, vem dar-nos alguns contornos dessas relações interartes em

que poetas e pintores, escritores e arquitetos, antiquários e iluminadores, homens das ciências e das letras, apreciavam um convívio que era sobretudo pretexto para a parangona estética e para o culto das artes.

É possível que os passos de Camões se cruzassem também com os de um aventureiro e quase romanesco personagem do tempo, o pintor-fidalgo António Leitão, natural de Castelo Novo, sobrinho do embaixador Domingos Leitão, educado na corte de Lisboa e moço de câmara da infanta D. Maria, mandado aprender pintura em Roma, soldado na Flandres, onde se casou com a pintora Luísa dos Reis, instalado em Lamego, apoiante da causa de D. António, Prior do Crato, e discretamente ativo em terras raianas no final da vida. Da autoria deste aristocrata formado simultaneamente (caso raro!) nos modelos de Roma e Antuérpia, que prezava a música e as montarias e se passeava a cavalo de chapéu emplumado e anel de ouro com as armas da Infanta sua protetora, é um interessante painel do *Pentecostes* existente numa capela de Freixo de Espada-à-Cinta, onde a composição se desdobra em sentidos plurais de *ecumenismo cristão*, integrando junto às figuras da Virgem e dos apóstolos Pedro e João uma plêiade de figuras profanas e contemporâneas, algumas delas possíveis retratados, desde mercadores a nobres, frades, soldados, um magrebino e três raras representações de japoneses, todos a receber as línguas de fogo numa espécie de convencimento do testemunho da fé apregoadado numa escala imperial nos velhos e novos mundos.

Merece referência especial neste quadro truncado de relações entre Camões e a pintura do seu tempo o papel assumido no século XVI pela corte de Vila Viçosa, a fase mais fulgurante da sua história. Essa espécie de «corte na aldeia», como a qualificou o poeta Rodrigues Lobo (ele mesmo um protegido do duque D. Teodósio II), suportou um ambiente esclarecido, por onde passaram, ao serviço dos duques ou por seu chamamento ocasional, eruditos como Diogo Sigeu e sua filha Ângela Sigeia, o cosmógrafo e pedagogo António Maldonado de Hontiveros, o humanista Juan Fernández de Sevilha, os gramáticos Fernão Soares e Manuel Barata, o geógrafo António de Castro, o matemático Domingos Peres, os escritores Fernão Cardoso, Francisco de Moraes e Públia Hortênsia de Castro, o poeta Jerónimo Corte-Real (irmão de Públia), acaso também Luís de Camões, além de muitos artistas de diversas modalidades. Numa corte como esta, onde a literatura, as artes plásticas, a música e o

amor pelo bucolismo da natureza andaram de mãos dadas, são ainda numerosos os programas afrescados de salões e câmaras ducais (como as *galleriettas* de D. Teodósio I e a de D. Ana de Velasco, recém-restauradas e identificadas, e o oratório privativo de D. Catarina de Bragança), exemplos importantes de decorações *ao italiano*, com referenciais mitológicos e neoplatónicos, alusões à música e à poesia, e às virtudes da casa ducal. Pintores de fora como Francisco de Campos (falecido em Évora em 1580 devido a um surto de peste) e Tomás Luís, ou da casa ducal como Giraldo Fernandes de Prado e André Peres, foram os responsáveis por essas decorações de caprichoso gosto maneirista, com extensos complementos de *grotesche* a envolver os *quadri riportati*, alegorias à música de Orfeu, aos trabalhos de Hércules ou aos feitos de Perseu, e outros testemunhos esclarecedores do modo como as ideias e as artes se fundiam na produção senhorial portuguesa da Casa de Bragança.

Também nesse seio se desenvolveu o estudo pedagógico e a arte da Caligrafia. Numa época em que autores humanistas, de Erasmo a Juan Luis Vives e a João de Barros, se preocupam pela formação moral e cultural dos jovens da nobreza, de quem se esperam responsabilidades no aparelho de Estado, esteve na ordem do dia o ensino das primeiras letras e tipos caligráficos, como a letra «*cancelleresca*», e é nesse contexto que Giraldo Fernandes de Prado e Manuel Barata, calígrafos de primeiríssima linha, ambos cavaleiros e funcionários da casa brigantina, vão ter atividade relevante. O ensino dos filhos-família era prioritário na escala de investimento dos nobres e já o humanista Clenardo, ao chegar a Évora em 1535, com a estada da corte, se entusiasmava com o facto de que em Portugal floresciam os estudos dos príncipes e isso constituía sinal de bom augúrio para a projeção do reino. Eram sentimentos partilhados pelos círculos de *literati* em que Camões se movia. Por isso, o incremento ao ensino das letras à sombra do Paço, aposta nobilitante dos duques de Bragança, permitiu à caligrafia afirmar o seu espaço no seio das artes. Giraldo Fernandes de Prado (c. 1530-1592), elogiado numa crónica do loio frei Jorge de São Paulo como «homem de admirável pincel na arte da pintura», foi pintor de óleo, iluminura e fresco, foi cavaleiro e funcionário da Casa de Bragança, estadeou na corte nos anos centrais do século, e aí escreveu em 1560-1561 o *Tratado de Caligrafia* (manuscrito profusamente ilustrado, hoje na Rare Book and Manuscript Library, Columbia

University, New York, Cód. Plimpton MS 297) e um *Manual para Copistas* (cód. Plimpton, MS 296, ainda inédito), que devem ser considerados os primeiros manuais práticos de ensino e da arte da Caligrafia escritos em Portugal, sob inspiração nas fontes disponíveis, de Geoffrey Tory a Juan de Içiar, Juan Bautista Palatino, Ludovico Vicentino e António Tagliente, obras que certamente estariam disponíveis nos círculos humanísticos nacionais (quanto a Tory, sabemos que Francisco de Holanda possuía o *Champ Fleury*, como atestou Sylvie Deswarte). Estes tratados de didática das primeiras letras escritos e desenhados por Giraldo de Prado conferem-lhe a honra de primeiro autor nacional a assumir esta arte pedagógica e formativa. O *Tratado de Caligrafia* de New York antecede em dez anos a escrita e suposta primeira edição da *Arte de Escrever* de Barata, por sinal realizada sob mecenato do mesmo duque de Bragança. A especialização de Giraldo como pintor pode explicar que a caligrafia não tivesse sido para ele um campo de produção contínua, o que justificaria a ulterior mas injusta consagração de primazia de Barata.

Nestes círculos aristocráticos de poetas, pintores e calígrafos em que gravitou Camões, também merece referência o manuscrito iluminado do *Livro das Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião* (Biblioteca D. Manuel II, Palácio de Vila Viçosa), de cerca de 1554, que reúne sentenças latinas traduzidas e compiladas pelo comerciante André Rodrigues de Évora, como demonstrou Luís de Matos, ornado com iluminuras maneiristas da autoria de António Fernandes (como provou Sylvie Deswarte), que se destinava a educar o príncipe e futuro rei. Não se tratando de um manual de caligrafia, este livro reúne em si os principais valores da pedagogia, da moral e da cultura cortesã do Humanismo cristão de meados de Quinhentos, precisamente os mesmos valores da cultura de Camões (e de Francisco de Holanda, e dos outros artistas aqui citados), onde não faltam as citações *all'antico*, as inscrições epigráficas clássicas, a representação do guerreiro porta-estandarte, e outras alusões a uma gramática italianizante. Voltando a Vila Viçosa e a 1572, nesse ano se terá editado, por estímulo do duque D. Teotónio II e através do livreiro da casa ducal João de Ocanha, a *Arte de Escrever*, tratado de Caligrafia da autoria do gramático Manuel Barata (de quem Diogo Barbosa Machado disse ser «um dos mais célebres mestres de escrever, que florescerão no seu tempo de cuja arte abriu escola publica na

sua pátria»). Esse livro, de que não se conhece hoje nenhum exemplar, foi reeditado em 1590 (já sendo falecido Barata) utilizando algumas pranchas gravadas com desenhos de caligrafia datados de 1572, sacadas certamente da edição precedente, e de novo foi reeditado em 1592 (titulado *Exemplares de Diversas Sortes de Letras, Tirados da Polygrafia de Manuel Barata*), financiado pelo mesmo João de Ocanha e acompanhado por um belo soneto, *Ditosa Pena* [...], atribuído (não sem controvérsia) a Luís de Camões, que foi com toda a certeza composto ainda em vida de Barata e é de sentido elogio aos méritos do calígrafo. Como já se afirmou, caso tal soneto tenha integrado a suposta edição de 1572, como deve ter sucedido, seria um dos raros poemas de Camões editados em vida, o que alarga a possibilidade de relações do genial poeta com os círculos brigantinos e a sua corte literária e artística. De Giraldo Fernandes de Prado conhece-se outro trabalho em que os passos do pintor-fidalgo mais uma vez mostram cruzamentos com os círculos neoplatónicos de Holanda, de António Fernandes, de Barata, e de Camões: as iluminuras do *Compromisso da Irmandade das Almas da Igreja de São Julião de Setúbal* (1569-1571, hoje na Biblioteca Municipal de Setúbal), com caprichosas capitais, um fólio historiado de estilo com inspiração miguelangesca do *Julgamento das Almas* (que sugeriu, antes, uma errada atribuição ao Holanda), e um sentido de desenho caligráfico a remeter para o que dele conhecemos nos tratados de New York. Estas personalidades gravitavam nos mesmos círculos ou, pelo menos, comungavam dos mesmos ideários, gostos e fontes referenciais.

Está bem estudada a iconografia camoniana a partir do século XVII, no campo da representação gravada, esculpida e pintada, e conhecem-se bem tanto as versões multiplicadas da fisionomia do épico (com numerosas efígies seguindo, muitas vezes, o primevo modelo de Fernão Gomes), como os ciclos historiados inspirados n' *Os Lusíadas* (caso da notável série de quadros de Francisco Vieira Portuense, dos programas de azulejo de Jorge Colaço, ou das representações muito estimadas de Metrass, Columbano e, mais perto de nós, António Soares, Costa Pinheiro e José de Guimarães, entre tantos outros a quem a personalidade do épico seduziu). É muito menos conhecida, estranhamente, a intrincada relação no campo da teoria e debate das ideias e das categorias estéticas que une o poeta com os artistas do seu tempo — tal é o caso dos que atrás se citaram, sabendo-

se que todos o conheciam, terão podido com ele privar, e, com toda a certeza, partilharam valências filosóficas e concepções do mundo e cultivaram linhas de pensamento e de concepção artística afins. É esse o caminho de inquérito que aqui se propôs e propõe ser seguido através de um estudo integrado ao *sentido das imagens* do tempo de Camões: um caminho analítico-comparatista que nos conduz, dos desenhos de Francisco de Holanda, às iluminuras de António Fernandes, à pintura de Gaspar Dias na igreja de São Roque, aos debuxos e tábuas de Fernão Gomes, às pinturas murais de Vila Viçosa e Évora, aos caprichos sensuais de Francisco Venegas na Igreja da Luz de Carnide, no quadro da Igreja da Graça, e nos seus caprichosos desenhos para-eróticos, e a tantas mais obras da pintura maneirista portuguesa da segunda metade do século XVI.

BIBL.: DESWARTE, Sylvie, «*Si dipinge col cervello et non con le mani. Italie et Flandres*», *Bolletino d'Arte — Supplemento*, n.º 100, 1997, pp. 277-294; DESWARTE-ROSA, Sylvie, *As Imagens das Idades do Mundo de Francisco de Holanda*, Lisboa, IN-CM, 1987; id., *Il Perfetto Cortegiano D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989; id., «Le Rameau d'Or et de Science. "F. Ollandivs Apolini Dicavit"», revista *Pegasus*, n.º 7, 2005, pp. 9-47; GUSMÃO, Adriano de, *Ensaio de Arte e Crítica* (coletânea póstuma, organizada por Vitor Serrão e Dagoberto L. Markl), Lisboa, ed. Vega, 2003; LANGROUVA, Helena, *A Viagem na Poesia de Camões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2006; MACEDO, Jorge Borges de, *Os Lusíadas e a História*, Lisboa, Ed. Verbo, 1979; MARKL, Dagoberto Lolabo, *Fernão Gomes, Um Pintor do Tempo de Camões*, Lisboa, Comemoração do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1972; MATOS, Luís de, *Sentenças para a Enseñança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião*, Lisboa, Banco Pinto & Sotto Mayor, 1983; MOREIRA, Rafael, «Com Antigua e Moderna Architectura. Ordem Clássica e Ornato Flamengo no Mosteiro de Belém», catálogo da exposição *Jerónimos — 4 Séculos de Pintura*, coord. Anísio Franco e Sabina Hamm, Lisboa, 1992, vol. I, pp. 24-49; id., «Architectura: Renascimento e Classicismo», *História da Arte Portuguesa*, coord. de Paulo Pereira, Lisboa, ed. Círculo de Leitores, 1995, vol. II, pp. 303-375; MOURA, Vasco Graça e SERRÃO, Vítor, *Fernão Gomes e o Retrato de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1989; PINELLI, Antonio, *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turim, ed. Einaudi, 1993; REDONDO CANTERA, Maria José (coord.), *El modelo italiano en las artes plásticas de la Península Ibérica durante el Renacimiento*, atas, Valladolid, Universidade de Valladolid, 2004; REDONDO CANTERA, Maria José e SERRÃO, Vítor, «El pintor portugués Manuel Denis al servicio de la Casa Real», Atas das *XII Jornadas El Arte Foráneo en España. Presencia e Influencia*, Madrid, Instituto de Historia do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 61-78; RUAS, João, *Manuscritos da Biblioteca de D. Manuel II. Paço Ducal de Vila Viçosa*, Caxias, Fundação da Casa de Bragança, 2006; SERRÃO, Vítor (coord.), catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1995; id., *Os Frescos Maneiristas do Paço de Vila Viçosa, Parnaso dos Duques de Bragança*, Caxias, Fundação da

CAMÕES E O CINEMA. Dentre as várias obras cinematográficas portuguesas (curtas e longas metragens) baseadas na figura e na obra de Luís Vaz de Camões, uma sobressai, tanto pelo imediato sucesso que granjeou, quanto pelo valor simbólico que lhe foi atribuído: trata-se do filme a preto e branco, de 115 minutos, intitulado *Camões* (com o subtítulo *Erros meus, má fortuna, amor ardente*) realizado por Leitão de Barros e estreado no dia 23 de setembro de 1946, no cinema São Luís, em Lisboa. Com argumento do realizador e de Afonso Lopes Vieira (que morreu nesse mesmo ano e a cuja memória o filme é dedicado), produzido por António Lopes Ribeiro e protagonizado por António Vilar, o filme recebeu, desde a primeira hora, o aplauso da crítica e do público, que chegaram mesmo a defini-lo como a melhor obra do nosso cinema até à data. O Governo português de então considerou-o de «utilidade pública», tendo o filme ganho o grande prémio do Secretariado Nacional de Informação nesse mesmo ano, bem como vários prémios para o desempenho dos principais atores: Prémios do SNI para o melhor ator, António Vilar (Luís de Camões) — aqui num dos melhores desempenhos da sua brilhante carreira —, para a melhor atriz, Eunice Muñoz (Beatriz da Silva), e menções honrosas para Vasco Santana (o Mal-Cozinhado) e Paiva Raposo (Pero de Andrade Caminha). Carmen Dolores representa dois breves papéis, nas figuras de Catarina de Ataíde e Natércia, e Igrejas Caeiro dá corpo a André Falcão de Resende. *Camões* foi apresentado oficialmente no Festival de Cannes de 1946 e permanece como uma obra de referência no contexto do cinema português dos anos 40. Trata-se, de facto, de um filme que logra desenvolver de modo relativamente elaborado e feliz os códigos da tendência da época, de cariz histórico-literário-melodramático (como diria Luís de Pina), chegando a um grau de apreciável, quase barroca, sumptuosidade, no que ao guarda-roupa e cenários diz respeito, e sabendo manter um ritmo narrativo bem articulado e eficiente do ponto de vista dramático. Fazendo do jovem Camões um verdadeiro e irreverente Don Juan, em permanente despiques literário e

amoroso com Pero de Andrade Caminha (o qual vem a reconhecer a supremacia artística do autor de *Os Lusíadas*), passando pelo retrato dos seus momentos de glória enquanto poeta maduro e testemunhando o final de miséria e abandono da sua vida, o filme incide sobretudo na glorificação patriótica do povo representado na epopeia de *Os Lusíadas* e identificado com a grandeza do seu autor, dando assim voz à exaltação da História de Portugal.

É na mesma linha nacionalista que João Mendes realiza em 1950 o filme de 18 minutos *Mar Português*, que consiste na mera ilustração visual de poemas de Camões e de outros poetas portugueses (António Nobre, Guerra Junqueiro e Fernando Pessoa), declamados por João Villaret, numa clara associação entre o mar, a vocação marítima e missionária de Portugal, a poesia, a fé dos marinheiros e dos pescadores e a grandeza sofrida da Pátria. Dezasseis anos depois, em 1966, M. G. Faria de Almeida realiza a curta-metragem de 13 minutos *Camões*, para a qual contou com o apoio de Hernâni Cidade como consultor literário, e na qual fez o breve retrato da vida e obra de Camões, dentro de um quadro patriótico algo artificial e desinspirado. Por seu turno, Manoel de Oliveira incluiu no seu filme de reflexão crítica sobre a História de Portugal *NON ou a vã glória de mandar* (1990), o episódio da Ilha dos Amores, no qual, usando em *off* o texto camoniano, cantado por Teresa Salgueiro, faz o retrato poético e bucólico das delícias e surpresas encontradas pelos marinheiros portugueses de quinhentos. A sua leitura pretende juntar o sermão de Padre António Vieira aos versos de Camões para subverter o tradicional conceito de História: «enquanto que toda a história repousa e enaltece o herói, o NON põe o acento noutro ponto, que é o da dádiva. Não é o da conquista, mas é o da dádiva. [...] A riqueza do pensamento de Camões é muito forte. Tão forte que abrange aquela aparência das glórias [...]».

Mais recentemente, o cinema português assistiu a duas outras estreias com a mesma temática, em ambos os casos tratada com um registo declaradamente teatral: o filme (com 75 minutos) de Paulo Rocha, *Camões — Tanta Guerra tanto Engano*, de 1998, e a curta-metragem de Jorge Cramez, *Erros Meus*, realizada no ano de 2000, com cerca de 15 minutos de duração. O primeiro caso — que consiste no registo audiovisual de um espetáculo encenado por Silvina Pereira, tendo por cenário o Convento dos Inglesinhos — reproduz uma espécie de «diálogo» a quatro vozes

(Augusto Portela, Isabel Fernandes, Júlio Martín e Silvina Pereira), assim curiosamente atribuindo forma dramática à lírica camoniana, enquanto expressão dolorosamente existencial. O filme, versão semi-televisiva original e cativante, vive da beleza da palavra poética bem declamada e da inesperada perspectiva de alguns planos algo insólitos e arrojados, da autoria de Cláudia Tomaz; no segundo caso assiste-se à adaptação do conto de Jorge de Sena *Super Flumina Babylonis*, que coloca em cena Luís Miguel Cintra e Isabel Ruth, num desempenho de inequívoca qualidade sobre o triste ocaso da vida de Luís de Camões, doente, sozinho, crivado de dívidas e apenas amparado pela mãe, que lhe censura o orgulho e a fragilidade da fé. Está-se, portanto, muito longe do aproveitamento nacionalista da obra camoniana, tendo sido deixada para trás a identificação entre a obra do Poeta e a Pátria, para se focar, nestes filmes mais recentes, o sofrimento pessoal de um grande artista pouco estimado e mal compreendido pelos seus contemporâneos. Se Portugal não deixa de ser personagem implícita desta última obra — tendo, porém, passado de protagonista a personagem secundária —, no caso do filme de Paulo Rocha a intensidade e a acutilância da expressão poética pretendem tornar visível a profundidade da dor vivida por quem teve da experiência humana uma percepção tão agudamente dramática e, portanto, universal, como testemunha o lema que este Grupo de Teatro (Maizum) lhe atribuiu: «Com a carne do Poeta se entendem os seus versos.»

Maria do Rosário Lupi Belo

CAMÕES E D. SEBASTIÃO. A armada que partiu de Lisboa para Goa no final do primeiro trimestre de 1554 e que deve ter chegado ao seu destino em setembro ou outubro daquele mesmo ano, deu a conhecer, entre outras, duas notícias que particularmente devem ter impressionado e afligido Camões: a notícia da morte de D. António de Noronha, jovem filho dos Condes de Linhares, que sucumbira em combate com os mouros, nos arredores de Ceuta, no dia 18 de abril de 1553, e a do falecimento, a 2 de janeiro de 1554, do príncipe D. João, único filho sobrevivente de D. João III e herdeiro do trono português, casado com dona Joana, filha do imperador Carlos V e da imperatriz dona Isabel. A estas notícias fúnebres juntava-se outra, esta de júbilo e esperança: no dia 20 de Janeiro de 1554,

dona Joana tinha dado à luz um filho, D. Sebastião, a quem cabia a herança do trono de Portugal. Nunca o nascimento de um príncipe fora tão ansiosamente esperado pelo povo português: depois da morte de todos os nove filhos de D. João III e de dona Catarina, a esperança da independência e da liberdade política de Portugal concentrava-se naquela criança nascida poucos dias após a morte do pai. A estes acontecimentos consagrou Camões uma écloga, «que me parece melhor que quantas fiz», como escreveu na «Carta I mandada da India a hum amigo», publicada na edição de 1598 das *Rimas*. O referido poema foi publicado como a «Écloga primeira» (*Que grande variedade vão fazendo*) nas edições de 1595 e de 1598 das *Rimas*, com uma epígrafe errónea na edição *princeps* — «Aa morte de dom Antonio de Noronha, que morreo em Africa, & à morte de dom João III. de Portugal, & de Dona Joana, mãe delRey dom Sebastião» —, corrigida na 2.^a edição — «Á morte de D. Antonio de Noronha, que morreo em Africa, & á morte de dom João Principe de Portugal, pay del Rey D. Sebastião.»

A ordenação de «Écloga primeira» (ou «Écloga I») atribuída pelas edições de 1595 e de 1598 das *Rimas* é cronologicamente arbitrária, pois o próprio poeta se refere, como acima fica dito, a outras éclogas que escrevera anteriormente. Em conformidade com a citada Carta I, a écloga teria sido escrita no fim de 1554 ou no início do ano seguinte. José Hermano Saraiva e Maria de Lurdes Saraiva formularam, há alguns anos, a hipótese de na écloga coexistirem dois núcleos textuais mais antigos, escritos nas datas atrás apontadas, que são cantos elegíacos pela morte de D. Antonio de Noronha e do príncipe D. João, e duas sequências de oitavas que antecedem estes cantos elegíacos e que datariam do ano de 1574 ou mesmo de anos posteriores. A localização da cópia da écloga nas folhas quase iniciais do *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (fl. 13 v.-fl. 19 v.), se se der crédito aos dizeres do frontispício do códice — «comessado na india a 15 de janeiro de 1557» —, infirma porém a hipótese de uma reescrita tardia.

Ora nas oitavas relativas à morte do príncipe D. João, proferidas pelo pastor Umbrano, encontra-se a primeira referência feita por Camões a D. Sebastião (vv. 355 ss.): enquanto um grupo de ninfas presta homenagens fúnebres junto do túmulo do desafortunado príncipe, «outras, em ricos panos, mais avante, / envolvem brandamente um novo infante». Uma das

ninfas anuncia, por entre lágrimas e tristes gritos, que este infante é o «penhor caríssimo» que ficou de D. João III, o monarca «a cujo império obedeceram / Douro, Mondego, Tejo e Guadiana, / té o remoto mar da Taprobana» — a forma verbal «obedeceram» não implica semanticamente que o rei já tivesse falecido aquando da escrita da écloga — e proclama o «prodígio», isto é, a profecia de que a este «minino», se o Destino o conservar, as estrelas propícias prometem «o largo pasto d’Ampelusa, / co monte que em mau ponto viu Medusa». Com estas perífrases corográficas e mitológicas refe-re-se Camões a Marrocos, cuja conquista por D. Sebastião é assim vaticinada. Ou seja, num poema lírico que será contemporâneo do início da redação d’*Os Lusíadas*, Camões exalta profeticamente D. Sebastião como conquistador de um império alargado no Norte de África, demonstrando claramente a sua oposição à política de abandono das praças africanas (em 1549-1550, ocorrera o abandono de Arzila e de Alcácer Ceguer, depois de terem sido abandonadas, em 1541, as praças de Safim e Azamor).

A presença de D. Sebastião n’*Os Lusíadas* é avassaladora: ele não é apenas o dedicatário do poema, ele é o rei e o herói predestinado para quem a epopeia foi escrita, com quem o poeta fala, a quem aconselha, a quem interpela e para quem apela, ele é o herdeiro e a culminação da História do Povo português. É de tal ordem o fascínio que exerce sobre Camões a personagem do rei que na estância 18 do Canto I, ao solicitar o régio favor mecenático para a sua obra, o poeta procede a uma identificação prodigiosa do seu canto com uma fantástica e simbólica apropriação autoral por parte do monarca, o que legitima uma interpenetração ou uma fusão do plano poético da representação e do plano histórico dos feitos acontecidos: «Dai vós favor ao novo atrevimento, / pera que estes meus versos vossos sejam, / e vereis ir cortando o salso argento / os vossos Argonautas, por que vejam / que são vistos de vós no mar irado». D. Sebastião só nasceu mais de meio século após a partida da armada de Vasco da Gama em demanda da Índia, de modo que, historicamente, nem o rei poderia ver os seus Argonautas a navegar no largo oceano nem os mareantes poderiam ver que estavam a ser vistos pelo rei. Só no universo poético criado por Camões e assumido como seu por D. Sebastião, o rei que encarna a memória histórica e o vaticinado futuro heroico do «peito ilustre Lusitano», são elidíveis tais anacronismos e tais

impossibilidades. A verdade do canto épico transfigura, incorporando-a, a verdade da história.

A dedicatória d'*Os Lusíadas*, que abrange as estâncias 6 a 18 do Canto I, é excecionalmente longa, quando comparada com análogas partes estruturais de outras epopeias. O facto de a dedicatória conter uma expansão complementar da proposição do poema, na qual se realça a natureza histórica e verdadeira dos feitos e dos heróis celebrados, em oposição à natureza vã, fantástica, fingida e mentirosa da ação e dos heróis dos poemas cavaleirescos, demonstra a relevância que Camões atribuiu a esta componente do «ritual introdutório» da epopeia. É um magnífico discurso epidíctico e suasório em louvor do rei e de Portugal, endereçado a D. Sebastião mediante cláusulas anafóricas iniciadas pelo pronome pessoal *vós* e por formas verbais hortativas e imperativas: *inclinai, ponde no chão, ouvi, vede...* Sobretudo na estância inicial da dedicatória acumulam-se expressões que, pela sua forma lapidar, pelo seu valor simbólico e pela sua aura profética, contribuíram decisivamente para a magnificação do rei e para o desenvolvimento do mito do «Desejado»: «bem nascida segurança / da Lusitana antiga liberdade», «não menos certíssima esperança / de aumento da pequena Cristandade», «novo temor da Maura lança» e, principalmente, «maravilha fatal da nossa idade, / dada ao mundo por Deus, que todo o mande, / pera do mundo a Deus dar parte grande». Nesta exaltação do monarca confluem os ideais da independência política nacional, da expansão cruzadística do império português e do engrandecimento da cristandade e avulta sobretudo essa caracterização miraculosa, fascinantemente mitogenética, do rei como «maravilha fatal da nossa idade»: rei providencialmente nascido, representante de uma linhagem régia amada por Cristo sobre todas as outras, predestinado a vencer e a humilhar o poderio muçulmano («Vós, que esperamos jugo e vitupério / do torpe Ismaelita cavaleiro»).

Tem sido objeto de alguma controvérsia a provável data da escrita da dedicatória. Costa Pimpão, por exemplo, entende que esta deverá ter sido redigida «não longe de 1554», isto é, quando a epopeia começou a ser escrita (a estância 17 do Canto I obrigaria, porém, a protrair aquela data pelo menos para 1559, pois que nela se faz referência ao falecimento de Carlos V, ocorrida em 21 de setembro de 1558). Já Faria e Sousa, todavia, embora sem esclarecer as razões dos seus cálculos, conjecturou que a

dedicatória tenha sido escrita pelo menos cinco anos antes da publicação do poema (1572), quando D. Sebastião contaria portanto doze ou treze anos. Tem razoabilidade admitir-se, como propôs H. Houwens Post (1972, p. 301), que a dedicatória do poema haja sido escrita depois do regresso de Camões a Lisboa (a armada em que viajava, após ter longamente invernado na ilha de Moçambique, fundeou ao largo de Cascais entre 7 e 25 de abril de 1570). É verosímil que somente em Lisboa o poeta tenha colhido informações mais consistentes e atualizadas sobre a situação política do reino, sobre a personalidade, os ideais e o comportamento de D. Sebastião, sobre as intrigas políticas e religiosas urdidas à sua volta, sobre os conflitos de vária ordem que opunham a rainha dona Catarina e o cardeal D. Henrique e as respetivas fações. Tanto a dedicatória como as estâncias dos últimos quatro cantos d’*Os Lusíadas* que se referem à pessoa e à governação do rei (VII.84 a 86; VIII.54, 55; IX.26 a 28; X.146 a 156) foram com certeza integradas no poema durante os meses que mediarão entre aquele regresso e o alvará régio, datado de 24 de setembro de 1571, que autorizou a publicação da obra. A ser assim, a dedicatória e as outras citadas estâncias são dirigidas a D. Sebastião como rei em exercício, pois que a sua entronização ocorreu no dia 20 de janeiro de 1568, ao perfazer catorze anos de idade. Os epítetos de *tenro* e *novo* endereçados ao rei não contraditam este entendimento e o verso «tomai as rédeas vós do Reino vosso» (*Os Lusíadas*, I.15.3) deve ser interpretado como uma exortação e um apelo para que se libertasse das influências e dos constrangimentos que lhe eram impostos pela avó, pelo tio-avô, por ministros, validos, conselheiros e confessor e para que tomasse efetivamente nas suas mãos, como soberano, o governo do reino (sublinhe-se a reiteração semântica, naquele verso, expressa por *vós* e *vosso*).

No excursus conclusivo do Canto VII, em particular nas estâncias 84 a 86, Camões explicita o que se pode designar como o código ético da sua epopeia: não cantará e portanto não dará fama a quem antepuser os seus interesses próprios aos interesses do bem comum e do rei, a quem por ambição quisesse exercer altos cargos, de modo a satisfazer largamente, com a impunidade permitida pelo poder, os seus maus intentos e os seus desejos ignóbeis, a quem proteicamente adular e satisfizer a opinião pública ignorante e mutável — o «vulgo errante» — e sobretudo a quem aconselhar mal o monarca, com grave prejuízo e penoso agravo do povo

pobre e trabalhador: «Nem, Camenas, também cuideis que cante / quem, com hábito honesto e grave, veio, / por contentar o Rei, no ofício novo, / a despir e roubar o pobre povo» (*Os Lusíadas*, VIII.85.5-8). Estes versos, como já observou Faria e Sousa, encerram uma ambiguidade, porque não fica claro se o «ofício novo» diz respeito ao rei D. Sebastião, então um adolescente com quinze ou dezasseis anos, se a quem veio, com veste talar honesta e grave, aconselhar o rei na governação e acabou por roubar o mísero povo. Embora pareça mais coerente ligar a locução «no ofício novo» a rei, não é de excluir a ideia de Faria e Sousa de que ele se possa relacionar, numa agudeza de engenho bem ao gosto de Camões, também com o portador do «hábito honesto e grave», isto é, com o P.e Martim Gonçalves da Câmara, nomeado em 1569 escrivão da puridade de D. Sebastião, e irmão do jesuíta P.e Luís Gonçalves da Câmara, mestre, confessor e conselheiro privilegiado do rei.

Outros passos d'*Os Lusíadas* corroboram o entendimento de que Camões, tal como grande parte do povo e da nobreza, criticava a influência exercida pelos irmãos Câmara e pela Companhia de Jesus sobre D. Sebastião e o Governo do reino, acusando-os de ambição, hipocrisia, injustiça e mando tirânico. Tais censuras e condenações, embora tenham como alvo o círculo dos ministros, conselheiros e privados, não deixam de se refletir no próprio monarca, que nos excursos ético-políticos dos últimos quatro cantos do poema não é a personagem excelsa, aureolada de todas as virtudes, representada na dedicatória. O rei que for digno da «superna cadeira» que ocupa e que portanto exercer uma governação justa e clemente deve ter como ministros e conselheiros homens dotados de «consciência e de virtude interna / e de sincero amor» e não adúladores, hipócritas e ambiciosos, muitas vezes disfarçados sob um «pobre e humilde manto» (*Os Lusíadas*, VIII.54 e 55), expressão metonímica que alude à sua condição de religiosos. Nas estâncias 27 e 28 do Canto IX, o poeta reafirma esta exigência de serviço ao «bem público» de quantos detêm a responsabilidade do poder político, referindo-se em particular àqueles «que devem à pobreza / amor divino e ao povo caridade», ou seja, aos religiosos e clérigos, mas que «amam somente mandos e riqueza, / simulando justiça e integridade», que põem em prática leis favoráveis aos interesses do rei e esquecem aquelas que beneficiariam o povo. A estância 150 do Canto X convalida a ideia de que Camões considera como espúria e

condenável a intervenção dos religiosos e clérigos na esfera dos negócios públicos, pois que, em conformidade com a sua vocação e com os seus talentos, devem consagrar-se ao resgate das culpas e dos pecados de todos, fugindo de qualquer ambição mundana: «Que o bom Religioso verdadeiro / glória vã não pretende nem dinheiro.»

A mesma ideia de que os religiosos se devem dedicar ao seu múnus próprio, pregando a fé, convertendo infiéis e hereges, salvando as almas, sendo o sal da terra, segundo o preceito evangélico, em vez de ficarem na pátria onde ninguém é profeta, encontra-se também expressa na estância 119 do Canto X. Segundo alguns escoliastas, este apelo à missão seria uma crítica dirigida aos membros da Companhia de Jesus, cuja influência na corte de D. Sebastião e na sociedade portuguesa em geral era censurada por muitos. Já o P.e Manuel Correia, nos comentários à edição d' *Os Lusíadas* (1613), se fez eco desta interpretação, fundada na expressão «mandados de Deus», que corresponde ao termo «apóstolos», nome por que eram conhecidos os jesuítas. O verso inicial da estância seguinte — «Mas passo esta matéria perigosa» — pode reforçar esta interpretação, pois que enfrentar e afrontar o poder da Companhia era um risco elevado. Faria e Sousa, que dedica grande parte do comentário sobre esta estância a tal matéria, observa pertinentemente que, sendo estes versos proferidos por Tétis, no discurso que antecede o regresso ao reino da armada portuguesa, não existia ainda nesse tempo histórico a Companhia de Jesus, fundada apenas em 1534. Por outras palavras, a referência aos padres da Companhia não era possível no tempo do enunciado, mas tão-só no tempo da enunciação. O próprio Faria e Sousa admite todavia que Camões, como poeta, «podia alterar los tiempos». Incurrendo embora no vício de um anacronismo, Camões pode ter aproveitado enxertar no discurso de deusa tão ilustre e tão propícia aos Portugueses uma censura aos jesuítas e, em particular, aos irmãos Gonçalves da Câmara. Relembre-se que, nos meses a seguir ao regresso de Camões a Lisboa, por altura da visita de D. Sebastião a Coimbra, iniciada no dia 13 de outubro de 1570, foram postos a correr pasquins e cartas anónimas, sobretudo uma dirigida ao P.e Luís Gonçalves da Câmara, em que se exprimia o profundo mal-estar político e social que alastrava no reino.

As estâncias 26 e 27 do Canto IX colocam de novo D. Sebastião em primeiro plano, embora sob o véu de significados alegóricos. Cupido, deus

do Amor e filho de Vénus, preparava «ũa famosa expedição / contra o mundo revelde, por que emende / erros grandes que há dias nele estão» (IX.26.4-6). O primeiro erro grande referido pelo Poeta está personificado por Actéon, o mítico caçador que, tendo avistado, na gruta de um bosque, Diana nua a tomar banho, foi metamorfoseado pela deusa em cervo e depois despedaçado e comido pelos seus próprios cães: «Via Actéon na caça tão austero, / de cego na alegria bruta, insana, / que, por seguir um feio animal fero, / fuge da gente e bela forma humana» (IX.26.1-4). Faria e Sousa identificou o Actéon desta estância com o próprio D. Sebastião, tendo esta interpretação colhido a concordância da maior parte dos comentaristas. Com efeito, o monarca entregava-se apaixonadamente, desde os primeiros anos da adolescência, a frequentes e extenuantes práticas venatórias, percorrendo durante largos períodos de tempo as terras ricas em caça do Ribatejo e do Alentejo e ausentando-se por isso de Lisboa e da corte. Os adjetivos com os quais Camões qualifica o seu Actéon / D. Sebastião são profundamente disfóricos: «austero» significa rude, áspero, desabrido; o furor venatório torna-o cego, possuído por uma alegria bruta e insana, isto é, por uma alegria como que animal e enlouquecida. A paixão venatória levava D. Sebastião a fugir ao convívio da corte, como ficou dito, e sobretudo a evitar o convívio com a «bela forma humana», isto é, com as mulheres. Existem muitos testemunhos sobre a misoginia do rei, sobre a sua repulsa pelo mais simples contacto físico com o género feminino, sobre a sua castidade vivida como um exaltado ideal religioso e sobre a sua obstinada desafeição ao casamento (que poderia também estar relacionada com a tão propalada e nunca bem esclarecida «enfermidade do monarca»). No dizer de Faria e Sousa, Camões põe-se diante de D. Sebastião como S. João Baptista diante de Herodes, censurando-lhe os seus costumes e o seu comportamento em matérias politicamente tão relevantes e melindrosas como as que foram referidas. Cupido menciona em primeiro lugar, entre os grandes erros do mundo rebelde, a insana paixão venatória de Actéon/D. Sebastião, porque ela é uma recusa do amor como princípio coesivo e regulador do universo e porque é uma degeneração de um dever irrevogável do rei: assegurar, com um filho do seu sangue, a herança do trono. Desde os estratos socialmente mais humildes até aos estratos mais elevados da nobreza e do clero, erguia-se o anseio veemente de que o rei se casasse e tivesse descendência. A rainha

D. Catarina, o cardeal D. Henrique, Filipe II e o próprio papa Pio IV, com motivações e com propósitos algumas vezes muito diferentes, procuraram contribuir para a solução do problema, que era relevante não só para Portugal, mas também para todo o mundo católico. O célebre humanista D. Jerónimo Osório, bispo de Silves, numa carta que dirigiu a D. Sebastião, provavelmente no ano de 1570, quando circulou a notícia do seu possível casamento com Margarida de Valois, princesa de França, escreveu estas palavras de leal conselheiro: «Além de tudo isto, cumprirá Vossa Alteza com o que deve a seus vassallos, porque lhe deve Príncipes que se pareçam com os Reis de gloriosa memória seus Avós. [...] Lembro também a Vossa Alteza que, quando nos dizem que mata muitos porcos ou veados, esmorecemos com medo de alguma queda perigosa: pois como tomaremos passar Vossa Alteza em África, sem deixar primeiro filhos em Portugal?» (OSÓRIO 1995, pp. 66-67). O bispo de Silves exprimia assim diretamente, embora de modo hábil, o que Camões formulava sob o fingimento de alegoria mitológica. Para amenizar a censura, porém, Camões acrescenta que Cupido «por castigo quer, doce e severo», mostrar a Actéon/D. Sebastião a formosura de Diana, sinédoque da beleza feminina, advertindo-o do risco que corria de vir a ser devorado pelos seus próprios cães, isto é, pelos seus validos e companheiros de montarias. Este advertimento conclusivo da estância 26 demonstra inequivocamente que sob o mito de Actéon representou o poeta D. Sebastião, porque o aviso não teria sentido em relação ao caçador mitológico, despedaçado pela sua matilha em todas as narrativas mitográficas.

Logo a seguir, porém, numa rutura súbita do canto épico, a estância 145 introduz a voz dolorida do narrador que confessa o seu desânimo, o seu cansaço e a sua amargura: «Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / destemperada e a voz enrouquecida». A pátria, atolada na ambição e numa rude, sombria e deprimente tristeza, não sabia ouvir e agradecer o canto heroico erguido em seu louvor.

Esta estância melancólica e desesperançada, tão amiúde citada, tem desviado a atenção dos comentaristas relativamente à estância 146, na qual o poeta se interroga sobre este pendor fatalista da gente portuguesa, ao qual contrapõe um sentimento de jubiloso orgulho e de alegria vital — um sentimento capaz de manter erguido o ânimo do povo português, perante as provações da História. Iluminado por esta fé e por esta esperança,

Camões dirige-se de novo, numa extensa peroração (estâncias 146-156), ao jovem rei, construindo um discurso anafórico no qual reitera as formas pronominais e verbais homólogas das que figuram na dedicatória: *vós, ó Rei, olhai, vede, só com saber que são de vós olhados, favorecei-os, alegrai-os*, etc. A peroração é outro magnífico discurso epidíctico, em louvor do rei, «no régio sólio posto» por divina providência, em louvor dos vassallos, em louvor dos anónimos soldados vitoriosos que enfrentam a fome, o frio, o fogo, as setas e os pelouros, os perigos da terra e do mar, e um louvor dos intrépidos cavaleiros que estendem a lei de Cristo e o império do monarca: «Os cavaleiros tende em muita estima, / pois com seu sangue intrépido e fervente / estendem não somente a Lei de cima, / mas inda vosso Império preminente». Diferentemente, porém, do discurso da dedicatória, o discurso da peroração não é estremamente epidíctico: é também um discurso de aconselhamento e de aviso, legitimado pelo honesto estudo e pela longa experiência da voz que o profere. Perante o idealismo e o espírito de aventura revelados por D. Sebastião e pelo seu círculo íntimo de companheiros, Camões sublinha repetidamente a importância insubstituível da experiência e do juízo dos conselheiros sábios, daqueles homens «que sabem / o como, o quando, e onde as cousas cabem». Em particular no atinente aos negócios da guerra, em tudo quanto diz respeito à «disciplina militar prestante», o poeta desqualifica a fantasia, os sonhos e as congeminções daqueles que, como o filósofo Formião, dissertam doutamente sobre as artes bélicas e valoriza aqueles que, como Aníbal, conhecem a guerra por dentro, porque a viram, porque a sofreram, porque a fizeram. Nestas estâncias da peroração, que foram muito provavelmente as últimas do poema a ser escritas, Camões formula tipicamente atos de linguagem indiretos, ao exaltar o valor da experiência e da sabedoria prática da vida, sem nunca todavia censurar ou menosprezar os ideais e os sonhos heroicos do rei adolescente.

São estes ideais e sonhos que o poeta celebra profeticamente nas estâncias derradeiras d'*Os Lusíadas*: se o Céu lhe conceder ser aceite por D. Sebastião, servindo-o como soldado e como poeta; se o monarca levar a cabo, «como a pres[s]aga mente vaticina» — o poeta como vate é o núncio do futuro —, uma empresa heroica digna de ser cantada, Camões erguerá em seu louvor um novo e jubiloso canto que ressoará por todo o mundo. Na dedicatória, o canto oferecido ao rei é o canto em louvor dos novos

Argonautas e de todos os heróis que consubstanciam o «peito ilustre Lusitano»; no fecho da peroração, o canto anunciado é um poema novo em louvor do «sublime Rei» que dará «matéria a nunca ouvido canto», como se lê na dedicatória (I.15.2 e 4). Perante a gravíssima ameaça turca, só esconjurada com a vitória católica na batalha naval de Lepanto, travada no dia 7 de outubro de 1571, poucos dias depois da data — 24 de setembro de 1571 — do alvará régio concedido para a publicação d'*Os Lusíadas*, Camões incita D. Sebastião a levar a guerra a Marrocos, utilizando as mesmas perífrases mitológicas e corográficas que figuram numa das oitavas sebásticas da écloga *Que grande variedade vão fazendo*. Se D. Sebastião leu ou ouviu ler *Os Lusíadas*, a dedicatória e a peroração do poema devem ter exercido um prodigioso efeito na sua imaginação, na sua sensibilidade, nos seus sonhos e nos seus projetos políticos e bélicos.

Camões não embarcou na armada que zarpou de Lisboa, no dia 24 de junho de 1578, rumo a Marrocos, decerto porque a «larga enfermidade» que, segundo os seus primeiros biógrafos, sofreu nos últimos anos da vida, não lhe consentiu ser mais um soldado do rei. Nas palavras de Manuel Severim de Faria, «o sentimento da morte del-Rei D. Sebastião» agravou-lhe os males de que padecia e levou-o a desistir de celebrar o desditoso rei «em outro heroico Poema», como tinha projetado (numa versão manuscrita da «Vida de Luís de Camões» não publicada por Severim de Faria nos *Discursos Vários Políticos*, lê-se que Camões, ao saber do desastre de Alcácer Quibir, «lançou aquella obra ao fogo») (MOURA 1987, p. 83).

O último poema em que Camões se dirige a D. Sebastião é constituído pelas oitavas publicadas na edição de 1595 das *Rhythmas*, com uma rubrica na qual se lê: «Sobre a setta que o santo Padre mandou a elRey dom Sebastião, no anno do senhor de 1575». Esta data está errada, pois a relíquia enviada pelo papa Gregório XIII foi solenemente recebida pelo rei, em Almeirim, no dia 6 de fevereiro de 1574. A edição de 1598 alterou a epígrafe, deixando de mencionar o ano: «Outava rima, [à] setta que o Papa mandou a elRey Dom Sebastião». Camões aproveitou a oferta da relíquia para exaltar «o fiel peito, casto e forte» do rei e para mais uma vez profetizar, desenvolvendo o simbolismo da seta e invocando outra relíquia de S. Sebastião existente em Lisboa — um braço do mártir que teria vindo de Roma aquando do saque de 1527 —, que o monarca havia de

ser «braço forte e soberano / contra o soberbo gládio mauritano». Estas oitavas retomam tópicos já formulados na dedicatória e na peroração d'*Os Lusíadas* — «fostes segurança / da nossa liberdade»; «dais / de grandes bens certíssima esperança»; «Deus, a quem servis e venerais, / vos fará vingador dos seus revéis, / e os prémios vos dará que mereceis» — e rematam com uma súplica mecenática, senão de um «galardão», de uma recompensa material, pelo menos de um favor régio que fosse sinal de estima, distinção e reconhecimento.

No dia 17 de agosto de 1574, alguns meses após a entrega da relíquia oferecida por Gregório XIII, D. Sebastião embarcou em Cascais, sob sigilo, para a sua primeira jornada militar no norte de África.

BIBL: ALVES, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001; BUESCU, Ana Isabel, *Catarina de Áustria (1507-1578). Infanta de Tordesilhas. Rainha de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2007; CRUZ, Maria Augusta Lima, *D. Sebastião*, Lisboa, Temas e Debates, 2009; MOURA, Vasco Graça, *Os Penhascos e a Serpente e Outros Ensaios Camonianos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1987; OSÓRIO, D. Jerónimo, *Cartas*, tradução, compilação e notas de A. Guimarães Pinto, Silves, Câmara Municipal de Silves, 1995; PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *A Elegia Segunda «Aquele que de amor descomedido» e a Chamada Égloga Primeira «Que grande variedade vão fazendo» de Luís de Camões*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973; POST, H. Houwens, *A Cronologia da Composição de Várias Passagens de Os Lusíadas*, Lisboa, Revista Ocidente (sep. vol. LXXXIII), 1972; SARAIVA, José Hermano, *Vida Ignorada de Camões*, 2.^a ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, s/d; SÉRGIO, António, *Ensaio*, tomo IV, Edição crítica [...], Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1972; VELOSO, José Maria de Queiroz, *D. Sebastião. 1554-1578*, 2.^a ed., Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1945; VILLACORTA BAÑOS-GARCIA, Antonio, *D. Sebastião, Rei de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2006.

Vítor Aguiar e Silva

CAMÕES E DIOGO DO COUTO. A História da Literatura Portuguesa tem recorrentemente associado Luís de Camões (1524/25-1580) e Diogo do Couto (1542-1616) com base em alguns dos paralelismos, cruzamentos e complementaridades que ligaram as suas vidas e obras.

Sob o título *Camões e Diogo do Couto: Irmãos em Armas e nas Letras*, publicado aquando do quarto centenário da primeira edição d'*Os Lusíadas*, Charles R. Boxer, revisitando os argumentos que explicam a associação estabelecida entre os dois autores, releva a importância de terem tido um biógrafo comum, o polígrafo seiscentista Manuel Severim de Faria (1583-

1655) que incluiu as vidas de ambos, nos seus *Discursos Vários Políticos* (Évora, 1624), obra utilizada como ponto de partida por todos os posteriores biógrafos.

Retomando o estudo de Boxer, em 1979, A. Coimbra Martins, no artigo *Camões et Couto*, veio apontar as flagrantes reminiscências d'*Os Lusíadas* na obra de Couto, sublinhando o facto de elas crescerem em frequência à medida que cresce a reputação do poeta, e conclui ser essencial saber, para avaliar a veracidade do grau das relações entre Camões e Couto, se este, como afirmou, escreveu, a pedido do poeta, um comentário d'*Os Lusíadas*. E, se o escreveu, localizar o manuscrito.

O alicerce de todos os exercícios fundados em paralelismos, aproximações, complementaridades e cruzamentos nas vidas ou nas produções literárias de Camões e de Couto é a sua experiência da Índia, e assenta em grande parte na convicção da existência de uma relação de amizade e de colaboração literária entre ambos. Mesmo se tal convicção, como se verá, tem por base um único testemunho. O do próprio Couto. Com efeito, nas duas versões conhecidas da sua *Década 8.^a da Ásia*, é ele quem afirma ter sido «matalote e amigo» de Camões, situando, numa delas, esse tempo de camaradagem na Índia.

Diogo do Couto era um jovem com 17 anos quando, em 1559, embarcou para a Índia pela primeira vez. Camões teria por então o dobro da idade e contaria já cerca de seis anos de militância por terras e mares do Oriente. Quando se fala da Índia, enquanto espaço de associação entre Camões e Couto, tenha-se em mente a designação atribuída, à época, a todo o conjunto do Império português oriental.

Tanto Camões como Couto tinham partido na condição de soldados, esperando vir a alcançar, por via das armas, honra e proveito. E, não sendo de condição humilde, também não pertenceram ao grupo dos celebrizados nas crónicas da Ásia. Apesar das pontuais e dispersas notícias autobiográficas de Couto referindo a sua participação em campanhas militares, podemos afirmar que ambos integraram o grupo dos soldados «desconhecidos» que guarneceram o Império. Camões, ao que se suspeita, por terras e mares mais longínquos e orientais. Couto, ao que se sabe dos seus primeiros anos de Índia, sem ultrapassar os territórios ribeirinhos da costa ocidental do Indostão. Isto não invalida a probabilidade de se terem podido encontrar em Goa, nos intervalos das missões, durante a chamada

época de «inverno», quando de maio a finais de agosto se fechavam os portos. Mas o famoso encontro de Couto com Camões dá-se em 1569, na ilha de Moçambique, quando, separadamente, tentavam viajar para o reino. Couto zarpara de Cochim, em Fevereiro, na armada da «carreira da Índia» que anualmente fazia a ligação Goa/Lisboa. O atraso de algumas das naus, entre as quais aquela em que viajava, obrigou-as, porém, a «invernar» cerca de cinco a seis meses na ilha de Moçambique onde Camões já se encontrava desde finais de 1567/inícios de 1568.

Anos mais tarde, já no final da vida, Diogo do Couto deixou notícia deste encontro na sua *Década 8.^a da Ásia*, aquela cuja narrativa cobre a história dos sucessos dos portugueses na Índia de meados de 1564 a meados de 1571. Veremos como as importantes revelações aí contidas sobre a vida e obra do poeta, bem como sobre os laços de amizade e camaradagem que os uniam, levantam algumas interrogações.

Certo é que ambos viajaram na mesma armada de Moçambique até Portugal, onde chegaram em abril de 1570. Camões para ficar, Couto para regressar à Índia e não mais voltar. Não deixa de ser curioso notar o facto de, numa mesma viagem, dois soldados terem sido portadores de textos tão importantes como os manuscritos *d'Os Lusíadas* e o do *Primeiro Soldado Prático*, este último o diálogo que, desde 1563, Couto viera escrevendo nas horas vagas. «Frutos da Índia levados como presentes ao rei de Portugal», no dizer de Coimbra Martins.

Quem validou e divulgou, pela primeira vez em letra de forma, a informação relativa ao encontro de Camões e Couto na ilha de Moçambique foi Severim de Faria, o já citado biógrafo. De facto, cruzando os dados contidos nas duas biografias de que foi autor, apura-se sinteticamente o seguinte: Camões teve «especial» amizade por Couto, consultou-o muitas vezes e pediu-lhe parecer sobre alguns passos *d'Os Lusíadas*; ainda na ilha de Moçambique «comunicou-lhe» *Os Lusíadas* e rogou-lhe que elaborasse um Comentário ao poema, tarefa que Couto só não cumpriu integralmente (não passou do Canto V) devido a impedimentos vários; Couto enviou o volume original, com os fragmentos deste trabalho, a um outro «especial» amigo que tinha no Reino, D. Fernando de Castro Pereira, tio de D. Fernando de Castro, cónego da catedral de Évora, que tinha o volume em seu poder à data em que ele, Severim de Faria, redigia a biografia de Couto.

Com esta última informação, extremamente importante, Severim de Faria atesta a existência do famoso Comentário entretanto desaparecido. Tudo o mais é colhido em Couto com quem, de resto, se correspondia, insinuando mesmo receber informação privilegiada. E, no que toca à encomenda do Comentário *d'Os Lusíadas*, menciona explicitamente uma carta escrita por Couto, em 1611, a um outro correspondente seu no Reino.

Mas Severim de Faria teve também acesso a um outro depoimento bastante importante de Couto: o manuscrito da versão resumida da *Década* 8.^a, despachado para Portugal em janeiro de 1616, e cuja publicação só ocorreria em finais do século XVII (Lisboa, 1673).

Atendendo ao elevado número de cópias manuscritas conhecidas desta versão da *Década* 8.^a, e ao facto de nessas cópias a numeração do capítulo em que Couto fala de Camões não ser coincidente, fixar-nos-emos na sua 3.^a edição (Lisboa, 1786), a mais fiel ao manuscrito, parcialmente autógrafo, conservado na Torre do Tombo, em Lisboa, e que passaremos a designar por Manuscrito da Graça. Isto porque o volume procede da livraria do Convento da Graça de Lisboa, onde viveu frei Adeodato da Trindade, cunhado de Couto, a quem coube a revisão para impressão de grande parte das suas décadas. Nessa edição, a informação sobre a matéria em causa situa-se no capítulo 28 e é bem mais parca do que a fornecida por Severim de Faria, parecendo confirmar-se, assim, que este terá incorporado dados obtidos através da sua correspondência com Couto.

Nesta versão, Couto, ao noticiar o encontro com Camões na ilha de Moçambique, afirma que o poeta se encontrava em tal estado de pobreza que «comia de amigos» e que durante essa estada acabou de «aperfeiçoar as suas Lusíadas para as imprimir», trabalhando também numa coletânea intitulada *Parnaso*. Diz terem sido os amigos, entre os quais se inclui, a juntar o necessário para possibilitar o seu regresso ao Reino onde as desditas continuariam, pois roubaram-lhe o *Parnaso*. E lamenta o insucesso na busca do manuscrito do «excelente Poeta» que acabaria por morrer em Portugal em «pura pobreza».

Acontece que esta versão da *Década* 8.^a, contida no Manuscrito da Graça, é uma versão resumida e não foi a única versão da *Década* 8.^a que Couto escreveu. De facto, na epístola dedicatória, o cronista afirma ter concluído versões integrais das *Décadas* 8.^a e 9.^a e tê-las prontas a enviar para o Reino em inícios de 1615, quando elas lhe foram roubadas durante

grave doença de que padeceu. E justifica o envio de versões resumidas daquelas duas décadas, afirmando que conseguiu ainda arranjar forças para elaborá-las com base em «fragmentos», «lembranças» e «memórias das coisas que viu», lançando-as num volume duplo. Esta carta, que acompanhou o envio do volume duplo contendo as versões resumidas das *Décadas* 8.^a e 9.^a, está datada de 28 de janeiro de 1616. Couto viria a morrer em Goa, em dezembro desse ano com 74 anos de idade.

Esta atribulada história complica-se ainda mais quando, cerca de dez anos depois, os herdeiros de Couto encontram um «borrão» da *Década* 8.^a que «puseram a limpo». O então vice-rei, D. Francisco da Gama, remeteu-o para Portugal, em 1626, por duas vias, e a sua receção foi acusada pelo monarca português no ano seguinte. Ora, sabendo-se como Couto era useiro e vezeiro em dar por findas obras ainda por concluir ou meramente alinhavadas, e como receava ver os seus textos roubados, receio agravado pela idade a ponto de se tornar obsessivo, não devemos rejeitar a hipótese de o dito «borrão» corresponder à tal versão integral da *Década* 8.^a que ele afirmara ter-lhe sido roubada.

Mas, já no século XX, foram localizados mais dois manuscritos da *Década* 8.^a cujos textos (cópias do século XVII derivando do mesmo modelo), praticamente idênticos, contêm uma versão em muitos aspetos diferente da versão resumida. Uma destas cópias manuscritas conserva-se na Biblioteca Pública Municipal do Porto; a outra, na Biblioteca Nacional de Madrid. Por isto se convencionou designá-la por versão Porto/Madrid.

O aparecimento desta versão, sobretudo aquando da descoberta do primeiro manuscrito, em 1917, gerou enorme polémica. E a discórdia, salvo em alguns estudos assentes na análise da totalidade do texto, centrou-se precisamente no passo sobre Camões, aqui bem mais extenso e pormenorizado do que o narrado no capítulo 28 da versão resumida que já corria impressa. Os argumentos pró e contra o reconhecimento da autenticidade desta versão vão da aceitação incondicional de que ela contém o texto original e integral que teria sido roubado a Couto até à pretensão de que ela é rigorosamente igual à versão resumida, exceto no passo sobre Camões, e que este resultaria de uma falsificação ou amplificação feita por um erudito, nos finais do século XVII, com o intuito de fazer aceitar, a coberto da autoridade de Couto, certas leituras sobre a vida e a obra do poeta.

Tentemos, então, condensar o passo relativo a Camões nesta versão, localizado no capítulo VIII do Livro V. Com respeito à vida e obra de Camões, é traçado um breve apanhado das razões da sua passagem a Moçambique e fala-se do seu mísero estado, intercalando-se excertos de poemas, mencionando as condições em que os escreveu, e acrescentam-se notícias sobre a vida e morte do poeta. Assim, depois de uma viagem à China como provedor dos defuntos, Camões naufragou na costa do Sião; conseguiu escapar com outros náufragos e salvar «as suas Lusíadas, como ele diz nelas». No acidente pereceu uma moça china, à qual chamou nas suas obras Dinamene. No Sião, além de vários sonetos sobre a morte desta jovem, entre os quais o célebre *Alma minha gentil, que te partiste* (transcreve-se o 1.º quarteto), compôs também «aquela grave e docta canção» começada pelo verso *Sôbolos rios que vão* (transcreve-se a 1.ª quintilha), informando, por fim, que «tudo anda impresso no livro dos seus sonetos». A condição de pobreza em que Camões chegou à Índia levou Pero Barreto Rolim, nomeado capitão da fortaleza da Ilha de Moçambique, a levá-lo consigo, para o «pôr em estado de se poder ir para o Reino». Mas a sua estrela de poeta, «que é serem todos pobres e uma natureza terrível e, enfim, pouca ventura», levou o seu protetor a zangar-se com ele, deixando-o a viver das esmolas de algumas pessoas. No período em que a armada onde viajava Couto invernou em Moçambique, Camões «reformou as suas Lusíadas», começou a compor o *Parnaso*, texto que, já no Reino, lhe desapareceu. Ao regressar à Índia, Couto deixou em Portugal um Camões «pobre e sem remédio e estado» que, ao morrer, foi enterrado no exterior do Mosteiro de Santa Ana, até D. Gonçalo Coutinho, mecenas amigo das letras, lhe mandar colocar uma campa, com lápide, dizendo quem era e as obras que compôs. Por fim, conclui-se ter tido Camões no Reino a mesma fortuna que na Índia, pois «quem nasceu para ser triste, já não pode ser contente».

Por outro lado, as relações de Couto com o poeta surgem ampliadas e reforçadas. Couto foi «especial» amigo de Camões, ambos foram contemporâneos nos estudos em Portugal e, depois, na Índia, matalotes de casa e mesa. A testemunhar essa amizade, transcreve-se na íntegra o soneto *Amado Couto, o largo e poderoso*, dedicado por Camões ao amigo mal soube da sua presença nas naus que fundearam na barra de Moçambique e no qual expõe o lamentável estado em que se encontrava.

Mais ainda. Camões pediu-lhe para comentar *Os Lusíadas*, tarefa que Couto abraçou de imediato, vindo a dedicar-lhe mais de 25 anos da sua vida. Nessa altura, tinha já comentado quatro Cantos, que lhe «beberam mais de cinco mãos de papel», por ser o comentário muito copioso, pois, «para se fazer bem, era necessário declarar tudo o que Vasco da Gama contou ao rei de Melinde da origem de Portugal e de seus reis e tudo o que aquela ninfa mostrou na ilha de Santa Helena dos vice-reis que haviam de governar a Índia e todos os seus feitos». Faltou-lhe tempo para tratar esta última parte, mas lembra que, se o não fez no «comento», fê-lo largamente «nas nove Décadas da História da Índia que tenho compostas, de que andam já cinco ou seis impressas». E afirma ter mandado encadernar o inacabado Comentário.

Em 1993-1994, ao publicarmos a versão Porto/Madrid, integrámos na edição um estudo comparativo dessa versão com a versão resumida, assente no levantamento exaustivo das suas variantes. Pudemos, assim, concluir que em muitos outros aspetos, e não apenas no passo sobre Camões, os códices Porto/Madrid diferem substancialmente da versão resumida. Embora sem demarcações rigorosas, as diferenças concentram-se na primeira parte da crónica, onde são narrados acontecimentos anteriores à viagem de Couto a Portugal, ou seja, meados de 1564 a inícios de 1569. Aí se acumulam as variantes entre as duas versões, que, no seu conjunto, indiciam ser Couto o autor da versão Porto/Madrid. É a presença de uma técnica de composição que o próprio designa pelo «enfiar da história», são as expressões utilizadas para retomar matérias em aberto, os apartes e comentários críticos, para não falar do estilo, da sua sintaxe confusa e da sua escrita eivada de repetições de termos e ideias.

Mas as duas versões são praticamente coincidentes, sendo muitos os capítulos ou trechos textualmente idênticos, quando a crónica aborda o período em que, *grosso modo*, Couto esteve ausente em Portugal e quando trata eventos ocorridos em zonas muito afastadas de Goa e dos territórios por onde Couto deambulou.

Nesses blocos coincidentes, as únicas diferenças residem em enclaves, de extensão variável, dispersamente disseminados ora numa versão ora noutra, e ainda na sua estrutura global externa. Na versão resumida, os capítulos são excessivamente longos para o que é habitual nas demais décadas extensas de Couto, enquanto na versão Porto/Madrid as mesmas

matérias surgem desdobradas em vários capítulos. Ora, foi através da colação dos passos idênticos que se apuraram algumas das conclusões mais significativas. Neles a redação da versão Porto/Madrid está mais próxima do texto da versão resumida, parcialmente autógrafo, enviado pelo cronista para o convento da Graça, do que o das restantes cópias da versão resumida. Mais importante ainda, a versão Porto/Madrid deriva, pelo menos nos passos em apreço, de um original escrito em Goa. Por fim, pôde-se apurar que a gênese da versão Porto/Madrid se situa em 1601, logo após o envio para Portugal da 1.^a versão da *Década 7.^a*

Apesar de todos estes indicadores, é nossa convicção que a versão Porto/Madrid não é propriamente a versão integral da *Década 8.^a*, mas antes um conjunto de materiais organizados visando a composição e redação finais de uma década extensa. Uma espécie de dossier, onde o cronista ia arquivando memórias, transcrições de fontes selecionadas ou rascunhos. Em suma, uma coleção de apontamentos já arrumados perspetivando a sua integração numa futura década, mas ainda com lacunas na cobertura dos acontecimentos, falhas na articulação entre capítulos ou mudanças de tema, repetições e, até, sobreposições a capítulos de outras décadas que entretanto compôs. Em conclusão, não nos admiraria que os códices Porto/Madrid sejam depositários de cópias do «borrão» da *Década 8.^a* encontrado pelos herdeiros de Couto após a sua morte.

Todos estes indícios contrariam, obviamente, a tese de uma falsificação, e apontam para um texto da lavra de Couto. Mas, sendo os testemunhos que nos chegaram cópias e, para mais, cópias do século XVII, nada nos garante que eles não tivessem sofrido intervenções alheias, dúvida que necessariamente não poupa o passo sobre Camões.

Fica-nos, todavia, a suspeita de que a «construção» biográfica de Camões, reproduzida na versão Porto/Madrid, é mais uma das muitas reconstituições da vida do poeta assentes em leituras de insinuações contidas nos seus próprios poemas. E um tal exercício de pesquisa e reflexão, moroso e ponderado, não encaixa de todo na forma como Couto tratava as matérias a integrar nas suas décadas. O usual nele é proceder a verdadeiras montagens de textos já existentes, seus ou alheios, de lembranças e de informações orais de várias procedências. Ora, atentando em disseminadas afinidades entre o apontamento biográfico de Camões da

versão Porto/Madrid e a biografia do poeta composta por Severim de Faria, não podemos deixar de nos questionar se o tão polémico passo não terá a ver com notas colhidas por Couto nas cartas que trocavam. Uma pista que carece de fundamentação.

Mas ponto fulcral é o hipotético pedido de comentário d'*Os Lusíadas*. As razões que teriam levado Camões a formular tal pedido levantam interrogações, e alguns investigadores, ao rejeitar que tal tivesse acontecido, questionam, implicitamente, o grau de veracidade do relacionamento havido entre ambos. Entre os argumentos, aponta-se a diferença de idades, ou a circunstância de um estar no auge da sua carreira e outro não passar de um soldado sem grandes provas literárias dadas. Em síntese, estranha-se que as referências explícitas a Camões na obra de Couto (por ordem de escrita: *Década 7.^a*, *Segundo Soldado Prático*, *Década 8.^a*) só surjam muitos anos após a primeira publicação d'*Os Lusíadas*, quando já era notório o prestígio alcançado pelo poema.

Há, porém, argumentos à luz dos quais uma tal diligência do poeta surge como plausível. Camões não deveria ignorar que Couto tivera formação de letrado. Frequentara desde os 10 anos a casa do infante D. Luís, onde teria tido oportunidade de conviver com o elevado ambiente cultural que a caracterizou, frequentara, depois, o Colégio de Santo Antão da Companhia de Jesus e teria ainda frequentado o Convento de São Domingos de Benfica, onde assistira às aulas de Filosofia de frei Bartolomeu dos Mártires. É provável que já tivesse começado a escrevinhar poemas. Segundo Severim de Faria, Couto deixou um grosso volume de composições, também desaparecido.

Mas entendemos haver melhores razões para justificar um tal pedido por parte de Camões, se alguma vez ele foi feito. Desde logo, o interesse, aliás precoce, de Couto pelas matérias históricas. Em inúmeros passos autobiográficos das suas décadas, respigam-se breves notas comprovativas da sua vocação para a compilação de testemunhos, escritos ou orais, sobre temas relacionados com a expansão portuguesa do Oriente. Esta sua inclinação seria do conhecimento público, tal como o facto de andar a escrever o *Primeiro Soldado Prático*, diálogo onde, importa sublinhar, o peso da matéria histórica é muito maior que no segundo. Ora, o conhecimento desse manifesto interesse de Couto pela história da presença portuguesa na Índia talvez bastasse para explicar a solicitação de Camões.

Nesse sentido parece apontar o trecho da versão Porto/Madrid ao realçar a natureza predominantemente histórica do Comentário inacabado.

Como se sabe este Comentário d'*Os Lusíadas* levou sumiço e alguns investigadores duvidam mesmo de que tenha existido. Há, no entanto, alguns indícios que nos impedem de aderir a tal ceticismo. Severim de Faria, como se viu, atesta a sua existência. E, já no século XVIII, o 4.º conde de Ericeira, nas Advertências ao seu poema *Henriqueida* (Lisboa, 1741), parece apontar para a existência de um exemplar do Comentário na livraria do duque de Lafões. Depois disso, perde-se-lhe o rasto. Mas a nossa convicção de que ele foi escrito estriba-se, também, nos indícios reveladores de que Couto teve um longo e próximo «convívio» com *Os Lusíadas*. Nas *Décadas*, mas, sobretudo, no *Segundo do Soldado Prático*, as reminiscências d'*Os Lusíadas* vão dos decalques textuais à assimilação, como o comprovaram os estudos, ainda que não exaustivos, de Coimbra Martins e de M. Vitalina Leal de Matos, para quem o *Segundo Soldado Prático* é um texto de inspiração camonianiana. Um grau de intertextualidade estranho a Couto quando recorre a obras alheias para compor as suas décadas, e que aponta mais para uma «absorção» de citações, de imagens, de sentenças e de frases feitas.

Marcas compreensíveis, se relembrarmos que Couto só terá suspenso o Comentário à época em que se inicia o seu período mais produtivo, ou seja, quando foi nomeado cronista oficial da Ásia e guarda-mor da Torre do Tombo de Goa, por Filipe II, em 1595. Tinham passado 15 anos sobre a morte do poeta e 26 sobre o encontro na ilha de Moçambique.

Couto manterá, desde então, uma atividade frenética até ao fim dos seus dias: compõe nove *Décadas da Ásia*, cobrindo a história da presença portuguesa na Ásia de 1526 a 1600, o *Tratado dos Gama*, a *Vida de D. Paulo de Lima Pereira*, relações de naufrágios e peças de oratória. Um volume de trabalho tanto mais notável quanto se sabe que, em virtude de estranhas ocorrências — roubos, desaparecimentos inexplicáveis, incêndios, etc. — se viu obrigado a reescrever alguns dos seus textos em duas ou três versões (caso das *Décadas* 5.^a, 7.^a e 8.^a). Juntemos-lhe ainda duas outras obras de cariz historiográfico que, tal como a *Década* 11.^a, levaram sumiço. E, note-se, a talho de foice, que só se conhece uma versão incompleta da *Década* 12.^a e o resumo incompleto da 9.^a. Em 1611, enfim, terminou a obra que o tornaria mais conhecido: o *Segundo Soldado*

Prático, voltando a dar voz a um soldado anónimo, espécie de seu *alter ego*, num libelo acusatório contra os desmandos do Império oriental ainda mais violento que no primeiro.

É inevitável, revisitando Camões e Couto — um, poeta e dramaturgo; o outro, escritor político e cronista — desvendar, à sombra das respetivas musas, muitas afinidades e, naturalmente, alguns contrastes. Por esses caminhos, já sobejamente trilhados, encontraremos os paralelismos dos tópicos literários glosados, dos feitos de armas exaltados, das denúncias e críticas formuladas com maior ou menor veemência, das ideologias imperiais e valores cívicos/morais defendidos. Em suma, constantes e variáveis de uma «irmandade» nas armas e nas letras que, no panorama cultural e social da época, não albergou apenas Camões e Couto.

BIBL.: BASTO, Artur Magalhães, «Breve estudo de uma versão inédita da Década VIII de Diogo do Couto, pertencente à Biblioteca Pública Municipal do Porto», *Stvdium Generale, Boletim do Centro de Estudos Humanísticos* (Porto, 1953), anos I/II, n.^{os} 1-2, pp. 79-96; BOXER, Charles R., «Camões e Diogo do Couto: Irmãos em Armas e nas Letras», *Ocidente, Revista Portuguesa de Cultura*, novembro de 1972 (número especial), pp. 25-37; COUTO, Diogo do, *Década Oitava da Ásia*, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1786; CRUZ, M. Augusta Lima, *Diogo do Couto e a Década 8.^a da Ásia*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/IN-CM, 1993-1994, 2 vols.; FARIA, Manuel Severim de, *Discursos Vários Políticos*, Évora, Manuel de Carvalho impressor da Universidade, 1624; MARTINS, A. Coimbra, «Camões et Couto», *Les Cultures Ibériques en Devenir, Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1979. Este ensaio, refundido, foi posteriormente publicado na obra *Em Torno de Diogo do Couto*, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1985, pp. 9-25; id., «Introdução à leitura da *Década Quarta*», in COUTO, Diogo do, *Década Quarta da Ásia*, ed. crítica e anotada coord. por M. Augusta Lima Cruz, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/Fundação Oriente/IN-CM, 1999, vol. I, pp. XIII-CXXI; id., «Sobre as Décadas que Diogo do Couto deixou inéditas», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. III (Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971), pp. 272-355; MATOS, M. Vitalina Leal de, «Camões lido por Diogo do Couto no ‘soldado prático’», *IV Reunião Internacional de Camonistas — Actas*, Ponta Delgada, *Português*, Universidade dos Açores, 1984, pp. 359-372.

Maria Augusta Lima Cruz

CAMÕES E FERNANDO PESSOA (Lisboa, 1888-Lisboa, 1935). Fernando Pessoa tinha apenas cinco anos quando morreu o seu pai, Joaquim de Seabra Pessoa, funcionário do Ministério da Justiça e crítico musical no *Diário de Notícias*. Na sequência do segundo casamento, em 1895, da sua mãe, Maria Madalena Pinheiro Nogueira, com o comandante João Miguel Rosa, cônsul de Portugal na cidade sul-africana de Durban, o jovem Fernando passou a viver, a partir dos sete anos de idade, na então colónia inglesa do Natal. Foi aí que realizou praticamente toda a sua formação escolar, em língua inglesa e dentro do sistema educativo britânico, tendo por isso conhecido e estudado os clássicos ingleses muito antes de ter lido qualquer escritor clássico português. Só após o seu regresso definitivo a Portugal, com o objetivo de frequentar o Curso Superior de Letras, Fernando Pessoa se vê confrontado com a necessidade de conhecer também as letras portuguesas; mas, ainda assim, só muito gradualmente os escritos em língua portuguesa se foram sobrepondo às suas experiências literárias em língua inglesa, nunca tendo, de resto, renunciado a ser reconhecido como escritor nesse idioma. Foi em língua

inglesa que surgiram os primeiros esboços daquilo que viria a ser a heteronímia e foi igualmente um poeta de língua inglesa, Alexander Search, a sua primeira personalidade literária consistente.

Luís de Camões não foi, seguramente, uma das leituras mais insistentes de Pessoa, quando este decidiu ser também poeta em português, mas surgiu-lhe quase de imediato como um desafio. Só valeria a pena fazer do seu idioma materno a sua língua literária se lhe fosse possível igualar ou mesmo suplantar o épico. Ou seja, o projeto literário idealizado por Fernando Pessoa exigia, como escreveu Eduardo Lourenço, «o assassinato ritual de Camões como suprema forma de afirmação na cena portuguesa» (LOURENÇO 1983, p. 245).

Assim se explica que, em 1912, ao emergir como ensaísta nas páginas de *A Águia*, o futuro criador dos heterónimos não tenha encontrado forma mais expressiva de valorizar a moderna poesia portuguesa do que profetizar o aparecimento próximo de um «supra-Camões». Aparentemente, e assim foi entendido na época, esse supra-Camões surgiria das fileiras da Renascença Portuguesa, cuja valia estética ele colocava acima das gerações coevas de qualquer outro país; mas não temos hoje qualquer dificuldade em compreender que era em si mesmo que Pessoa pensava ao arquitetar esse profetismo supracamoniano.

Alguns dos textos que servem de fundamento à generalizada convicção de que Fernando Pessoa menosprezou Camões têm, no fundo, o mesmo objetivo dos escritos da *Águia*: valorizar a arte poética da sua própria geração, afirmando-a superior ao engenho camoniano. Afigura-se-nos, por exemplo, inquestionável que os fragmentários textos pessoanos em que o autor d'*Os Lusíadas* é chamado de «italiano» (PESSOA 1973, p. 335) ou de «italianizado» (PESSOA [1972], p. 119) se destinariam a alimentar — mantendo um tom polémico — a campanha que o consagraria como supra-Camões.

É mesmo duvidoso, em certos casos, que Pessoa possa ser diretamente responsabilizado pelos juízos que envolvem o épico. Quando assevera que a publicação de *Pátria*, de Guerra Junqueiro (em 1896), desalojou Luís de Camões do título de primeiro poeta de Portugal, Pessoa pretende, através do enaltecimento da poesia contemporânea, convencer um editor inglês a publicar uma antologia da poesia sensacionista portuguesa: a sua própria e a de alguns dos seus companheiros órficos (ver PESSOA [1972], pp. 126-

133). Num outro texto, em que o poeta se disfarça de inglês com o mesmo objetivo de propor a um editor britânico uma antologia da poesia do grupo da revista *Orpheu*, nem mesmo os poetas da geração imediatamente anterior são poupados a uma estratégia de depreciação que visava enfatizar a exigência e o rigor analítico do autoproposto antologizador: «Pondo de parte algumas coisas de Camões que são nobres; várias outras de Antero que são grandes; um ou dois poemas de Junqueiro que valem a pena ser lidos, quanto mais não seja para vermos até que ponto ele se pôde educar para além de se ter educado em Hugo; um poema de Teixeira de Pascoaes que passou o resto da vida literária a pedir desculpa em má poesia por ter escrito um dos maiores poemas de amor do mundo — se exceptuarmos isto e outras insignificâncias que são excepções precisamente por serem insignificâncias, o conjunto da literatura portuguesa dificilmente é literatura e quase nunca é portuguesa» (PESSOA [1972], p. 153). Também um projeto de prefácio a uma edição inglesa da poesia de Alberto Caeiro aproveitava o prestígio de Luís de Camões, para cativar e surpreender o leitor britânico com a insinuação de que este já não era o cume insuperável da poesia portuguesa (PESSOA [1972], p. 376).

Na realidade, são muito mais conhecidos estes comentários, que dificilmente podemos tomar como representativos da opinião do autor de «Tabacaria» sobre o autor de *Os Lusíadas*, por terem sido recolhidos nas primeiras coletâneas de textos em prosa de Fernando Pessoa editados pela Ática, do que apreciações que parecem muito mais sinceras e que até foram publicamente assumidas, como foi o caso de um artigo publicado no *Diário de Lisboa* em 4 de fevereiro de 1924, no qual Fernando Pessoa sustentava que, na literatura universal, apenas três epopeias (a *Iliada*, a *Divina Comédia* e o *Paraíso Perdido*) superavam em qualidade a epopeia camonianiana. Enaltecia inclusivamente o facto d'*Os Lusíadas* serem a única das grandes epopeias protagonizada por heróis históricos e celebrarem situações reais, ainda que mais uma vez se insinuasse como o supra-Camões *a haver*: «A epopeia que Camões escreveu pede que aguardemos a epopeia que ele não pôde escrever. A maior coisa dele é o não ser grande bastante para os semideuses que celebrou» (PESSOA 2000, p. 216). Com este artigo podemos talvez relacionar um fragmento recolhido nas *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, no qual Camões era definido como grande artista, por manifestar n'*Os Lusíadas* «paixão (o

patriotismo)» e «imaginação (o Adamastor, a Ilha dos Amores)», ainda que estivesse quase ausente o «pensamento». Já nos sonetos de Antero predominava o pensamento, mas não alcançavam a mesma altura os restantes ingredientes constitutivos da obra de arte (ver PESSOA 1973, pp. 122-125). E em 11 de dezembro de 1931, numa carta a João Gaspar Simões, Pessoa confirmava, à sua maneira, o apreço pelo nosso maior épico quinhentista: «Eu tenho uma grande admiração por Camões (o épico, não o lírico), mas não sei de elemento algum camoniano que tenha tido influência sobre mim, influenciável como sou» (PESSOA 1999, p. 257).

Excetuando *Os Lusíadas*, são relativamente escassas as referências de Pessoa à poesia camoniana. É por isso quase surpreendente que encontremos noutro fragmento do espólio também recolhido em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* o enaltecimento do famoso soneto *Alma minha gentil*: «Traduzido, nenhum estrangeiro compreende onde esteja a beleza daquela linguagem sem imagens, metáforas nem frases, direta e simples, quando é justamente aí que a beleza toda está, una com o movimento lírico contínuo e íntimo do ritmo inquebrado e dolorido» (PESSOA 1973, p. 322). Também Fernando Pessoa foi, como se sabe, um excelente sonetista, tanto em língua inglesa como em português. Os seus modelos mais diretos foram, no entanto, Shakespeare, para os poemas em inglês, e Antero de Quental para os sonetos portugueses.

Sendo óbvio que Fernando Pessoa conhecia relativamente bem a obra de Camões, tem de estranhar-se a ausência deste autor na biblioteca pessoal do criador dos heterónimos, quando, efetivamente, lá estão os outros grandes poetas que admirou: Homero, Dante (há versões em italiano, inglês e francês da *Divina Comédia*), Milton, Shakespeare, Edgar Allan Poe ou Guerra Junqueiro, por exemplo. Mas a verdade é que a componente lusa da biblioteca pessoana era extremamente débil e, em grande medida, constituída por ofertas de contemporâneos.

Como compreender, então, que um livro como *Mensagem* seja frequentemente lido (até mesmo pelos programas escolares) como uma réplica ou um comentário contemporâneo d'*Os Lusíadas*? Onde estará o exemplar de que se serviu Pessoa, tendo em conta que o poema de Pessoa, o único livro de versos em português que publicou em vida, foi concluído e publicado apenas um ano antes da sua morte?

A resposta não é fácil, mas o que nos parece possível adiantar é que, se são inegáveis as relações intertextuais entre *Os Lusíadas* e a *Mensagem*, elas não são tão amplas como se tem julgado e, sobretudo, não anulam a existência de outras fontes poéticas nacionais do livro de Pessoa (talvez até mais determinantes na génese e na estrutura da *Mensagem* do que a epopeia camonianiana).

Fernando Pessoa pretendeu, com a *Mensagem*, realizar «a fusão de toda a poesia, lírica, épica e dramática, em algo para além de todas elas» (PESSOA 1986, p. 181). Por isso mesmo, o seu livro não é propriamente uma obra épica como *Os Lusíadas*, mas um poema épico-lírico-dramático. É um livro já, de algum modo, anunciado nos escritos de *A Águia* em 1912 e em apontamentos manuscritos da mesma época. Sabendo-se do fascínio de Pessoa pelo livro-poema *Pátria*, não surpreendem as afinidades de *Mensagem* com esta obra de Guerra Junqueiro, um drama épico em verso, dividido em vinte e três cenas, no qual o espectro de Nun'Álvares (uma figura também encarecida no livro de Pessoa), encarnando o antigo heroísmo lusíada, assiste incrédulo à rendição de Portugal ao Ultimato inglês de 1890, vendo nesse ato de traição da monarquia lusa a representação simbólica da morte de Portugal. Em 1898, dois anos depois da publicação de *Pátria*, é a vez de Luís de Magalhães dar a lume o seu extenso poema, igualmente épico-dramático, *D. Sebastião*, que, tal como a *Mensagem* pessoana, concilia o registo histórico com o lendário e o profético. O livro compõe-se de duas partes, uma de carácter predominantemente histórico, «O Capitão de Cristo» (subdividido em «O Desejado», «Vigília de armas» e «Alcácer Quibir»), e outra, «O Encoberto» (subdividido em «Transfiguração», «A penitência» e «A Ilha Encoberta»), de natureza essencialmente mítico-profética.

Entre as obras de autores contemporâneos de Pessoa também relacionáveis com a *Mensagem*, merecem destaque dois livros produzidos no contexto da participação portuguesa na Grande Guerra, *A Hora de Nun'Álvares*, de Augusto Casimiro, e *Lusitânia*, de Mário Beirão, ambos publicados em 1917. Deve sobretudo sublinhar-se a analogia entre uma das partes constitutivas do livro de Mário Beirão, um dos primeiros amigos portugueses de Fernando Pessoa, e a *Mensagem*. Referimo-nos ao núcleo poético intitulado «Ausentes», constituído por breves retratos e

autor-retratos de alguns dos mais importantes heróis nacionais, vários dos quais também celebrados no poema pessoano.

Não existe, portanto, um diálogo fechado da *Mensagem* com *Os Lusíadas*, mas um diálogo aberto a outras vozes, não sendo fácil determinar quais os poemas do livro de Pessoa que refletem univocamente o efeito da leitura da epopeia camonianana. Por exemplo, tem sido apontada alguma analogia entre o procedimento de Camões no Canto VIII d'*Os Lusíadas*, quando Paulo da Gama explica ao Catual, que vem visitar a frota portuguesa, o significado das imagens pintadas nas bandeiras que adornam os barcos, e a descrição do Brasão luso na *Mensagem* de Pessoa. Mas há, como vimos, outros antecedentes da técnica pessoana, que também tem necessariamente de relacionar-se com os *monólogos dramáticos* de Robert Browning. Foi esse modo de contar a história a partir de personagens alcandoradas ao estatuto *dramatis personae* (que falam, escutam ou sobre as quais se fala) que levou Gilberto de M. Kujawski a classificar a *Mensagem* como uma *epopeia estática*, «com os personagens cobrindo todo o primeiro plano e a ação inteiramente virtualizada» (KUJAWSKI 1979, p. 32).

Nada disto invalida, porém, que em vários poemas da *Mensagem*, entre os quais se contam o primeiro e o último, esteja expresso, de modo evidente, o diálogo com *Os Lusíadas*. Efetivamente, tanto Jacinto do Prado Coelho (1983, p. 105) como José Augusto Seabra (SEABRA 1998, p. 168) notaram a semelhança existente entre a descrição da Europa feita por Pessoa em «O [Campo] dos Castelos» e a forma como na epopeia camonianana Vasco da Gama descreve o mesmo continente ao rei de Melinde, sobretudo no que se refere à caracterização de Portugal como, «quási cume da cabeça / De Europa toda», no texto de Camões, e «O rosto com que [a Europa] fita», no poema de Pessoa.

Relativamente ao poema *Nevoeiro*, o último da *Mensagem*, é evidente não só a concordância ideológica com *Os Lusíadas* no que respeita ao contraste entre a grandeza passada e a decadência, já notado por Machado Pires (1885, p. 421), que cada um dos poetas vislumbrava no tempo que lhes coube viver, mas até a confluência lexical entre o substantivo «tristeza» (isto é, a «austera, apagada e vil tristeza» em que, segundo Camões, a pátria mergulhara) e o verbo entristecer, utilizado por Pessoa: «Nem rei nem lei, nem paz nem guerra, / Define com perfil e ser / Este

fulgor baço da terra / Que é Portugal a entristecer». Poder-se-á acrescentar que não falta sequer na *Mensagem* uma disponibilidade para servir Portugal («Quando virás, ó Encoberto, / Sonho das eras português, / Tornar-me mais que o sopro incerto / De um grande anseio que Deus fez?») que podemos considerar coincidente com o oferecimento de Camões a D. Sebastião: «Pera servir-vos, braço às armas feito, / Pera cantar-vos, mente às Musas dada».

A situação mais curiosa ocorre com a relação existente entre o Mostrengo e o Adamastor. Representam ambos os obstáculos colocados aos navegadores portugueses na prossecução da saga dos Descobrimentos e foi sempre inquestionável ter sido o ciclope camoniano o principal modelo do monstro pessoano. Mas a verdade é que essa relação se confina quase exclusivamente a esse lado funcional, porque, enquanto o Adamastor era na realidade um promontório que se animava para contrariar os objetivos daqueles que o pretendiam ultrapassar, o opositor dos navegadores portugueses na *Mensagem* é um monstro alado, inspirado no Satã miltoniano de *Pasadise Lost*, como bem assinalou Américo da Costa Ramalho (1993, pp. 195-197). A descoberta mais notável de Costa Ramalho, contudo, é a transferência do léxico e da imagética com que Camões descreve aquela «figura / [...] robusta e válida, / De disforme e grandíssima estatura», cuja grandeza de membros parecia fazer dele «o segundo / De Rodes estranhíssimo Colosso», para a personagem historicamente responsável pela derrota do Adamastor, o rei «D. João o Segundo», assim caracterizado na *Mensagem*: «Braços cruzados, fita além do mar. / Parece em promontório uma alta serra — / O limite da terra a dominar / O mar que possa haver além da terra. // Seu formidável vulto solitário / Enche de estar presente o mar e o céu, / E parece temer o mundo vário / Que ele abra os braços e lhe rasgue o véu».

Com menor grau de certeza, outros exemplos e coincidências poderiam ser aduzidos. António Cirurgião, em *O «Olhar Esfíngico» da Mensagem de Fernando Pessoa*, sugere, na esteira de Eduardo Lourenço, uma interpretação psicanalítica das referências «menos lisonjeiras» de Pessoa a Camões, considerando que «os pontos de encontro entre os dois maiores poetas de língua portuguesa parecem ser muitos mais que os que os críticos, em geral, terão querido ver até hoje» (CIRURGIÃO, 1990, p. 264).

Na realidade, como julgamos ter demonstrado, os juízos colhidos nos textos de Pessoa que podem ser julgados depreciativos de Camões acabam por constituir mais uma homenagem do que uma censura. Mas deve também ser evitado o erro contrário, exagerando a vinculação ou a dependência do autor da *Mensagem* face a Camões, pois o épico genial não foi nunca o modelo privilegiado do mais importante modernista português, que, não obstante o seu persistente e proclamado nacionalismo, procurou sempre estar ao corrente da moderna produção literária em inglês e francês, sem deixar de ser fiel às suas primeiras grandes paixões: os clássicos e os românticos ingleses.

BIBL.: BELCHIOR, Maria de Lurdes, «Fernando Pessoa e Luís de Camões: heróis e mitos n'Os Lusíadas e na *Mensagem*», *Persona*, 5, 1981, pp. 3-8; CIRURGIÃO, António, *O «Olhar Esfíngico» da Mensagem de Fernando Pessoa*, Lisboa, ICALP, 1990; COELHO, Jacinto do Prado, *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*, Mem Martins, Europa-América, 1983; KUJAWSKI, Gilberto de, *Fernando Pessoa, o Outro*, 3.^a ed., Petrópolis, Vozes, 1979; LOURENÇO, António Apolinário, «Do 'Supra-Camões' a Camões. Ecos camonianos na *Mensagem* de Fernando Pessoa», *Revista Camoniana*, 3.^a série, 12, 2002, pp. 15-27; LOURENÇO, Eduardo, «Pessoa e Camões», *Poesia e Metafísica: Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983, pp. 245-261; PESSOA, Fernando, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, 1972; id., *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias*, 2.^a ed. Lisboa, Ática, Edição de Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, 1973; id., *A Procura da Verdade Oculta: Textos Filosóficos e Esotéricos*, Mem Martins, Europa-América. Edição de António Quadros, 1986; id., *Correspondência (1923-1935)*, Lisboa, Assírio & Alvim. Edição de Manuela Parreira da Silva, 1999; id., *Crítica. Ensaios, Artigos e Entrevistas*, Lisboa, Assírio & Alvim. Edição de Fernando Cabral Martins, 2000; id., *Mensagem*, Coimbra, Angelus Novus. Edição de António Apolinário Lourenço, 2008; PIRES, António M. B. Machado, «Os Lusíadas de Camões e a *Mensagem* de Pessoa», *Revista da Universidade de Coimbra*, XXXIII, 1985, pp. 419-429; RAMALHO, Américo da Costa, «Sobre o 'Mostrengo' de Fernando Pessoa», *Camões no Seu Tempo e no Nosso*, Coimbra, Almedina, 1993, pp. 187-197; SEABRA, José Augusto, *O Coração do Texto. Le Cœur du Texte: novos ensaios pessoanos*, Lisboa, Cosmos, 1996.

António Apolinário Lourenço

CAMÕES E A LITERATURA INFANTOJUVENIL. Charneira na literatura e cultura portuguesas, a obra de Luís de Camões, pelo seu diálogo exemplar com a história pátria, desde cedo foi considerada um objeto de culto imprescindível à formação das gerações mais jovens. Todavia, o facto de não ter sido originalmente pensada para esse público recetor levou a que outros textos e outras reescritas tenham sido encetadas

com o propósito explícito de, dando a conhecer a obra do poeta maior da Língua Portuguesa, iniciar os jovens leitores nesse património fundamental. Essas adaptações e reescritas, para além de identificarem, com relativa clareza, o seu público-alvo, assim como os propósitos que as motivaram, são usualmente realizadas seguindo um duplo pressuposto: por um lado, o do respeito pela situação e, por outro, o da lealdade ao leitor, isto é, o da aceitabilidade do texto adaptado/reescrito ao contexto da literatura infantil e juvenil, preservando, com algum grau de liberdade, a intencionalidade do autor do texto matricial.

Com efeito, atendendo a que as comunidades interpretativas não reconhecem às crianças e aos jovens competências linguísticas e literárias idênticas às dos leitores mais experientes nos passeios nos bosques da ficção, como são os leitores adultos competentes, o texto camoniano é objeto de reescrita e de adaptação, visando a sua adequação/acomodação a esse público leitor, isto é, às convenções textuais e às funções comunicativo-pragmáticas que caracterizam a literatura infantil e juvenil. Tais processos inscrevem-se em toda a estrutura da obra e incluem, como assinala Hans-Heino Ewers (2009, pp. 147-162), a escolha do material, a sua organização interna e as opções linguísticas e estilísticas, determinando a configuração de um certo horizonte de expectativas: meramente a título ilustrativo, veja-se, por exemplo, a referência, nos elementos paratextuais, ao destinatário preferencial (*Os Lusíadas de Luís de Camões Contados às Crianças e Lembrados ao Povo*; «*Os Lusíadas*» *para os Mais Pequenos*; *Os Lusíadas Contados aos Jovens* ou *O Meu Primeiro Camões*), o formato e o *layout* das obras, raramente confundíveis com as que são lidas por adultos, a sua adequação/acomodação à competência cognitiva, linguística e estilística dos seus recetores, o seu ajustamento aos modos literários de representação e às estruturas formais (com particular destaque para a extensão não muito alargada dos textos e para a presença, em graus variáveis, do texto icónico em diálogo com o texto verbal), não esquecendo a capacidade de, pelos seus temas e motivos, cativar o leitor. A literatura infantil e juvenil apresenta igualmente uma determinada modelização do mundo pela qual se afirma um predomínio explícito dos valores eufóricos sobre os disfóricos, assim como a recusa ou a forte metaforização de questões consideradas polémicas ou controversas no âmbito dos sistemas ideológicos e dos

sistemas de valores dominantes no contexto das comunidades de produção e de mediação dessas obras.

O texto adaptado/reescrito não possui uma relação de equivalência comunicativa face ao programa conceptual que compreende todas as intenções do autor do texto matricial, mas seleciona e enfatiza aquela(s) que, ideológica e contextualmente, é(são) mais relevante(s), de acordo com as convenções do género e com a relação de diálogo que os textos literários mantêm com o mundo empírico e histórico-factual.

Os Lusíadas de Luís de Camões *Contados às Crianças e Lembrados ao Povo*, na adaptação em prosa de João de Barros, com ilustrações de André Letria (Barros 2008, 62.^a edição) são, a este respeito, um bom exemplo. O texto é antecedido por um prólogo onde se explicita o propósito didático e ideológico da adaptação («a finalidade educativa e patriótica deste livrinho»), reclamando-se para o texto matricial uma natureza exemplar indispensável «à formação do carácter e da consciência da grei» (BARROS 2008, p. 6). Cumprindo o princípio de acomodação aos estilos de género da literatura infantil e juvenil (EWERS 2009, p. 150), a adaptação configura, até certo ponto, uma mudança estilística e de género: o poema épico é transformado num relato de aventuras, dividido em capítulos, cada um com o seu título, que, num estilo encomiástico e muito vivo, procura cativar os jovens leitores e aproximá-los do discurso da enunciação, aspeto para o qual também contribuem as seleções estilísticas operadas. Esta adaptação é igualmente acompanhada por um conjunto de ilustrações a preto e branco, as quais, estrategicamente colocadas na página seguinte ao título e antes do início do texto de cada capítulo, condensam a informação mais relevante, contribuindo para suscitar a curiosidade e o interesse dos jovens leitores. A presença de um mapa das descobertas cumpre o propósito ilustrativo e didático. A expressão hipercodificada «era uma vez...» inicia a narrativa e, ao longo dela, são apresentados os vários episódios da epopeia épica.

A adaptação é acompanhada de uma biografia de Luís de Camões onde, mais uma vez, a valorização do sentimento patriótico do poeta contribui para fomentar a adesão afetiva do leitor ao sistema de valores e ao sistema ideológico que orienta esta reescrita.

Adolfo Simões Müller (CAMÕES 1982) propõe para os jovens uma adaptação em prosa de *Os Lusíadas*. Esta reescrita, com ilustrações a cores

de Fernando Bento, contextualiza a ação e reorganiza-a, valorizando os episódios mais importantes. O narrador, à maneira de um profícuo contador de histórias, não deixa de fazer apartes e de aconselhar os ouvintes relativamente aos aspetos que considera mais aliciantes ou dignos de atenção na obra épica, apelando constantemente aos jovens leitores para que sejam, também eles, coparticipantes destas aventuras. Só no fim da narrativa, conquistado o interesse do leitor, é que ele é convidado a ler a obra épica. A reescrita termina com uma breve apresentação da vida do poeta.

António Couto Viana, na coleção Clássicos Juvenis, da Editorial Verbo, propõe mais uma adaptação de *Os Lusíadas* (CAMÕES 2000). Reclamando explicitamente a sua dimensão iniciadora à obra do poeta, esta adaptação em prosa, segundo o modelo do relato de aventuras, cumpre também propósitos didáticos, e é a essa luz que se justifica a presença de diversas estâncias de leitura. Trata-se, no fundo, de uma narração na 3.^a pessoa, entrecortada pelas estâncias de leitura obrigatórias, e acompanhada de uma série de notas explicativas do significado lexical de algumas expressões. A adaptação, em formato de livro de bolso, e com uma capa policromática que remete para a aventura marítima, é acompanhada de dez ilustrações a tinta da china, de Augusto Trigo, que assinalam momentos considerados relevantes.

Procurando recuperar os jovens para a leitura do poema fundador da língua, que são *Os Lusíadas*, a versão em prosa de Amélia Pinto Pais (CAMÕES 2005) inicia-se por uma recriação autobiográfica da vida e obra de Camões, a que se segue, num registo que, por vezes, se aproxima do tom confessional, a narração propriamente dita da aventura marítima. Amiúde, o texto mostra-se também carregado de pequenas observações e ditos curiosos que, recriando marcas de oralidade, contribuem para aproximar o texto dos seus potenciais ouvintes/leitores. Tal como acontecera já em adaptações e em reescritas efetuadas por outros autores, os leitores são também convidados a revisitarem a obra, agora em verso.

A reescrita encerra-se por um miniglossário sobre os deuses da mitologia greco-latina e por propostas para outras leituras.

Em *Barbi-Ruivo. O Meu Primeiro Camões*, de Manuel Alegre (2007), o público-alvo é já explicitamente outro. Os elementos paratextuais mostram-nos a ilustração do rosto do poeta tal como a tradição e as

numerosas obras inspiradas na gravura de Fernão Gomes nos ensinaram a reconhecê-lo. Na contracapa, afirma-se a recuperação explícita de uma memória afetiva ligada à vivência da infância do narrador e ao encontro de um «livro grande, que se destacava de todos os outros»: *Os Lusíadas*, «o livro dos portugueses»! Este é o Livro, por excelência, aquele que, segundo o narrador, seduz pela musicalidade e ritmo das suas palavras e pelo fascínio dos mundos que possibilita desvendar, meios de concretizar a Poesia, o sortilégio do indizível, e emoções tão variadas como a alegria, a saudade, o amor, a pátria, ou, enfim, a Vida!

Dividida em três partes e acompanhada de uma bibliografia teórica sobre a obra e vida do poeta, convite explícito ao continuar da *viagem* por outras veredas, esta reescrita do universo camoniano é não só o testemunho das primeiras leituras do narrador, como, principalmente, um percurso possível de iniciação, pelos mais novos, à obra do poeta maior: em primeiro lugar, a abertura de *Os Lusíadas*, com a sua estrofe inicial, depois alguns sonetos de amor, canções, trovas e, só depois de cativado o leitor pela musicalidade do ritmo, a viagem, em profundidade, pela obra épica.

Tratando-se de uma reescrita que tem como destinatários leitores ainda com reduzida experiência vital, o narrador, a todo o momento, vai tecendo explicações aclaradoras acerca do significado de palavras e de situações. Exemplo disso são as expressões «velho do Restelo» (ALEGRE 2007, p. 29) e Adamastor (ALEGRE 2007, pp. 37-38) ou a distinção entre o saber livresco e o saber experimental (ALEGRE 2007, pp. 32-36). Obedecendo igualmente a um propósito de modelização do mundo, o narrador não deixa de explicitamente sugerir alguns tópicos para a meditação dos mais novos: a questão da mesquinhez, da inveja e da ingratidão *versus* a grandeza dos feitos alcançados (ALEGRE 2007, pp. 52) ou a relação entre patriotismo e racismo (ALEGRE 2007, pp. 16 e 64).

Igualmente dignas de nota são as estratégias retórico-discursivas de aproximação ao leitor que contribuem para criar com ele uma quase cumplicidade, muito próxima do registo oral típico da atividade do contador de histórias.

Barbi-Ruivo, do atributo físico do poeta que, segundo Faria e Sousa, constaria num registo da Casa da Índia (1550), é, assim, uma reescrita que, homenageando o poeta e percorrendo alguns dos lugares mais importantes

da sua obra, procura cativar e informar, seduzindo, num registo muito vivo e entusiasmado, esse público. Para este efeito contribuem muito não só a partilha das emoções do narrador, como também os diversos trechos da poesia lírica e épica de Camões, colocados à disposição do jovem leitor.

«*Os Lusíadas*» para os *Mais Pequenos*, na versão de Alexandre Honrado (2008), com ilustrações de Maria João Lopes, busca iniciar, de forma lúdica, os jovens leitores ao conhecimento da obra e vida do grande poeta, tal como explicitamente é referido pelos paratextos.

O *layout* da obra e a sua natureza de álbum narrativo, para além do texto icónico que, em algumas páginas, ocupa toda a mancha gráfica, faz com que esta reescrita tenha como recetores primordiais leitores ainda pouco experientes, e a necessitar da mediação adulta. Concorrem igualmente para esta identificação do público leitor a significativa redução dos episódios e a apresentação, quase à maneira de uma didascália, das personagens principais: Vasco da Gama, D. Sebastião e o poeta.

A reescrita é igualmente acompanhada de uma breve biografia de Luís de Camões que, articulada com o texto icónico (recriação livre da famosa gravura de Fernão Gomes), resume a sua vida a dois descritores: o olho tapado, fruto das guerras em que esteve envolvido com os mouros e o poema *Os Lusíadas*, assistindo-se a uma preocupação constante, da parte do narrador, em explicar os termos utilizados. A acomodação estilística desta reescrita traduziu-se, assim, numa redução da eventual distância entre o jovem leitor e as personagens que são, desde a sua apresentação, tratadas como pertencentes ao mundo habitado pelo leitor.

A nível paraliterário, a vida e a obra de Camões foram objeto de adaptação à banda desenhada. Adolfo Simões Müller e Fernando Bento (1983) recriam livremente o quotidiano do poeta e a sua obra, numa série de vinhetas a tinta da china publicadas pela primeira vez na revista *Diabrete*, n.^{os} 702 (22-03-1950) a 730 (28-06-1950). *Os Lusíadas* foram também adaptados à banda desenhada por José Ruy (CAMÕES 1984), tendo havido a preocupação de manter o próprio texto camoniano, acompanhado porém de breves argumentos explicativos de responsabilidade do adaptador.

Embora não sejam muito numerosas, estas adaptações e reescritas da vida e obra de Luís de Camões resultaram, grosso modo, numa significativa redução do volume da obra, em operações de transformação

de género, com claro interesse pelos episódios que se aproximam do relato ficcional da narrativa de aventuras, e numa série de estratégias de natureza retórico-discursiva fortemente potenciadoras da aproximação e adesão dos jovens leitores aos textos.

BIBL.: ALEGRE, Manuel, *Barbi-Ruivo. O Meu Primeiro Camões*, ilustrações de André Letria, Lisboa: Dom Quixote, 2007; BARROS, João de, *Os Lusíadas de Luís de Camões Contados às Crianças e Lembrados ao Povo*, adaptação em prosa de João de Barros, ilustrações de André Letria, Coleção Clássicos da Humanidade, Lisboa, Sá da Costa Editora, 2008; CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas Contados aos Jovens por Adolfo Simões Müller*, ilustrações de Fernando Bento, Coleção Os Grandes Clássicos Juvenis, Mem Martins, Europa-América, 1982; id. *Os Lusíadas*, adaptação de António Manuel Couto Viana, Coleção Clássicos Juvenis, Lisboa, Verbo, 2000; id. *Os Lusíadas em Prosa*, Adaptação de Amélia Pinto Pais, Porto, Areal, 2005; CAMÕES, Luís Vaz de, *Os Lusíadas*. Apresentação em banda desenhada por José Ruy. Lisboa: Editorial Notícias, 1984; EWERS, Hans-Heino, *Fundamental Concepts Of Children's Literature Research. Literary And Sociological Approaches*, New York and London, Routledge, 2009; HONRADO, Alexandre, «*Os Lusíadas*» para os Mais Pequenos, na versão de Alexandre Honrado, ilustrações de Maria João Lopes, Porto, Âmbar, 2008; MÜLLER, Adolfo Simões e BENTO, Fernando, *Com a Pena e a Espada. Camões e Afonso de Albuquerque*, Antologia da Banda Desenhada Portuguesa, Lisboa, Editorial Futura, 1983.

Fernando Azevedo

CAMÕES E O(S) MODERNISMO(S) EM PORTUGAL. 1. Tendo o processo de redescoberta de Fernando Pessoa e de reavaliação (extensiva e qualitativa) da sua obra desembocado na sua inigualada promoção no moderno cânone português, essa colocação cimeira encontrou sintomaticamente a mais nítida expressão nos juízos com que, por Portugal e Brasil, vários escritores e críticos foram modulando a fórmula «Pessoa, o único poeta português igualável a Camões» (SARAIVA 1986). Isso constitui indício insofismável de que o precedente primado de Camões resistira aos fatores de erosão, nos padrões literários e na axiologia estética, inerentes à poética e à experiência histórica do Modernismo e das Vanguardas, isto é, à primazia e urgência do Novo, à iconoclastia propiciatória, à implosão do cânone lusíada e, enfim, à má consciência linguística e literária.

É certo que a receção criativa e crítica de Camões nas primeiras décadas do século nos confronta com mais uma concretização do que E. H. Gombrich chamou a não contemporaneidade dos coevos, na medida em

que é contrastante a presença de Camões nas estratégias institucionais e textuais das correntes neorromânticas, claramente hegemônicas naquele período, e nas dos minoritários grupos modernistas e vanguardistas: não se mantêm no âmbito do(s) Modernismo(s) e das tentativas vanguardistas a frequência, a amplitude e a importância estamental que a presença de Camões tem no Neorromantismo; e sobretudo é significativamente diferente a forma como as facetas do ascendente camoniano são hierarquizadas na receção criativa e crítica ao longo das primeiras décadas de Novecentos. O discurso inalienavelmente irónico do(s) Modernismo(s) procede, agora em regime de estética de contraposição (na aceção lotmaniana), a uma seletiva prossecução de vetores antecedentes; e é em função dessas opções e nesse regime irónico de reconversão e reapropriação que cultivam uma relação paragramática com a obra camoniana, menos ostensiva e menos constante, mas bem significativa no seu «prolongado rasto citacional e intertextual» (SEABRA 1994).

Todavia, além do valor de referência suprema na tábua de valoração crítica e da recorrente intertextualidade, a *persona* de Camões — homem histórico, autor e mito — não deixa de tornar-se, ainda que agora ambigualmente, macrossigno da semântica e da pragmática da literatura modernista e vanguardista. Mais curiosamente, além de parecer quadrar-se com certos princípios da poética intelectualista e paragramática do Modernismo, Camões atua como reagente que revela o que está no cerne quer do dito e do não-dito de certos autores quer das diferentes orientações que caracterizam os movimentos do Primeiro e do Segundo Modernismo, ou os tentames de Vanguarda, e que os demarcam entre si e os distinguem perante outras ordens de literatura (primeiro, o Neorromantismo, depois o Neorrealismo).

2. Na constituição da categoria de Modernismo na Literatura Portuguesa (SILVA 1995), sobre a emergência daqueles elementos que, por se erguerem contra o expressivismo de alguma tradição romântica e da vaga neorromântica primonovecentista e por integrarem a inovação em insuspenso processo de densa relação com o grande cânone ocidental, suscitaram um efeito equívoco de «classicismo» na leitura de vultos cimeiros do alto Modernismo europeu (de Eliot a Valéry...), entre Pessoa e Régio não escaparia o fundo de afinidades concecionais e compositivas que a poética camoniana — assente na conjugação de «engenho e arte» ou,

melhor, de «engenho e ciência e habilidade» (Ode VI), no labor da imaginação sobre a tensão intertextual de *imitatio* e *aemulatio*, na dialética (tantas vezes antitética e oximórica) entre ideação modelizante e agónica experiência existencial — oferecia a outra poética de «potência de esforço meditado» na «coordenação, pela vontade intelectual, dos elementos fornecidos pela emoção», de «faculdade de inibição» e de «disposição das matérias» na escrita de «ironia emotiva», «subtileza passional», «contradição no sentimento» (como diria Pessoa em *O caso mental português*), de «conjugação harmoniosa, vibrante, de todas as suas faculdades geradoras», de iluminação universalista da «humanidade profunda e eterna» na «transposição [...] paradoxal das emoções e dos sentimentos», de tendência simultânea para «abandono às forças do subconsciente e [...] domínio da intelectualidade na Arte» (como diria Régio em «Classicismo e Modernismo» e «Da geração modernista»). E a valorização da primazia da «dor lida» na objetividade da escrita, isto é, do corpo textual da obra literária, em que o movimento presencista se irá pondo em equação com a lição pessoana de ficcionalidade e autonomia semântica do texto literário e se irá demarcando modernistamente do substrato neorromântico, terá até manifestação indireta na maneira como, já no limiar de um Neomodernismo, a poesia de Adolfo Casais Monteiro homenageará o Gomes Leal de *A Fome de Camões*, destacando a metamorfose do tormento carismático em «fome de palavras» (cf. AA VV, *Homenagem Poética a Gomes Leal*, Lisboa, 1948).

Ao Primeiro Modernismo não interessa acolher a entronização neorromântica do modelo do «Poeta maldito»; porém, essa agónica aura retorna, metamorfoseada, no Segundo Modernismo. Nem a um nem a outro seduzem os termos ideológicos e retóricos da exaltação neorromântica da «Bíblia da Pátria» e da personificação neor-romântica do *Volksgeist*; contudo, também essas valências d'*Os Lusíadas* e de Camões hão de retornar, mas transformadas, com Torga e seus émulos; e, antes disso mesmo, o contraste do génio com a mediocridade comunitária, que não o compreende ou não o merece, mas o parasita e ultraja, torna-se encontradiço, em tons diferentes e com valor funcional de inconformismo, no discurso alternativo do «texto preocupado» do Modernismo órfico, das tentativas vanguardistas de recondução da energia artística à práxis social e das revéis tensões presencistas.

Além disso, de modo intermitente ou velado em Fernando Pessoa e nos do tempo de *Orpheu*, de modo persistente e notório em José Régio e nos do tempo de *Presença*, lavra outro diálogo com o mito de Camões e outra relação paragramática com a sua obra — com as suas *Rimas*, mormente nos sonetos, e com certos episódios e certos passos líricos d'*Os Lusíadas* —, que relevam porventura do gradativo interesse na percepção da dialética que Camões desenvolve no tratamento da temática amorosa e relevam sobretudo da entrevista ou convicta afinidade na experiência (autoral e textual) de crise do sujeito. Mitigada nos autores neorromânticos ou por eles contornada através do investimento heterotélico e do profetismo cívico (coonestado pela reivindicação do *Volksgeist*), essa crise do sujeito é assumida no Primeiro e no Segundo Modernismos afirmativamente, senão potenciada através dos riscos fecundos da criação alteronímica e dos graus diversos de desmultiplicação discursiva (desde a «dispersão» de Sá Carneiro, a «incoerência» de Almada Negreiros e a heteronímia de Pessoa até à projeção pseudonímica de Régio, de Torga, de Branquinho da Fonseca, etc.); enquanto tal, essa crise modernista do sujeito podia reverter-se ou nobilitar-se imaginificamente na aproximação à agónica vivência camoniana do dissídio íntimo — réplica singular e poderosa do tópico petrarquiano e petrarquista do «estado incerto», que já antecipa nas *Rimas* o processo moderno da cisão com avanços cognitivos e ganhos estéticos.

Finalmente, o que polariza em profundidade estes diferentes vetores da presença de Camões no(s) Modernismo(s) é talvez uma nova valência mítica do signo-Camões: uma valência de mito como figuração simbólica do horizonte de realização das fundamentais possibilidades do Homem, e, no contexto cultural e literário português, de moderna atualização das mais altas potencialidades de criação intelectual e artística. Assim Camões se tornava epónimo do «homem completo» almadiano e da elevação pessoana no aprofundamento da «autoconsciência humana».

É, aliás, nesse sentido que, paradoxalmente, Camões não pode ser preterido como referência máxima do cânone literário português e, ao mesmo tempo, parece já não poder dar nome bastante ao potencial reprojectado de criação intelectual e artística. Se, no caso particular de sibilina pretensão de superioridade, em Fernando Pessoa (como depois nos casos de inculcada equiparação, em José Régio e Miguel Torga), se compreende que não seja só por lapso freudiano que se diz ser «refutável e

refutada» a tradicional afirmação de que Camões é o maior poeta da literatura nacional (segundo certo texto pessoano em inglês, a propósito de Alberto Caeiro, recolhido nas *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação* da ed. Ática), o que mais conta, no panorama modernista, é que «o próprio Camões não foi mais que o que esqueceu fazer. *Os Lusíadas* é grande, mas nunca se escreveu a valer. Literariamente, o passado de Portugal está no futuro» (ver *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, Lisboa, Ed. Ática, 1980, p. 135).

Ao mesmo tempo, o Modernismo português beneficiava do exemplo de Pessoa como seu poeta cimeiro e seu mentor crítico na relação diferenciadora com o discurso profético e a autorrepresentação aurática do Neorromantismo envolvente; e assimilava, *tant bien que mal*, o regime de erosão irónica desse profetismo na ambígua situação de «perda da aura» para, afinal, engendrar outra valência profética da literatura e visar outra dimensão aurática... A figura em palimpsesto de Camões revela-se pregnant para essa estratégia modernista, em cuja matriz pessoana o processo se infiltra quer pelo viés da subrogação do sentido territorial de nação e de *imperium* pela energia expansiva da «nossa clara língua majestosa» (como reflete o Bernardo Soares do *Livro do Desassossego*) quer pela correlata verdade funcional — mito social e nacional, empolgante à maneira de G. Sorel, identitário à maneira de V. Pareto — que o ortónimo (o «Fernando Pessoa ele mesmo» do *Cancioneiro* e da reflexão em prosa com que margina a «literatura de ideias» epocal, e o Fernando Pessoa outro da *Mensagem*) anuncia com *auctoritas* retórica: Portugal haveria de recuperar e superar a missão na história da Humanidade, através da língua pátria e da cultura de língua portuguesa. Por isso, quando, nessa perspectiva eivada de cosmopolitismo, Fernando Pessoa anunciar a nova poesia de «ordem superior», correspondente à ordem superior de civilização que será o «supra-Portugal de amanhã», o epónimo tem de designar-se «supra-Camões»; e é desse modo que o próprio F. Pessoa se anuncia como «o grande Poeta, que [...] deslocará para segundo plano a figura, até agora primacial, de Camões» (*Textos de Crítica e de Intervenção*, Lisboa, Ed. Ática, 1980, pp. 22-23).

3. Assim variam as condições de receção de Camões, desde autores como Luís de Montalvor — decantando elementos dos tempos no Brasil em que preparava um livro de poemas *O Lusíada Encantado* e proferia

conferências sobre «O génio da raça portuguesa» e «Lusíadas: poema do mar, do amor e da saudade», em tom já bem diferente do compromisso com o emancipalismo republicano que em «A plebe» (*Revolução*, 1911) dava «nova aurora» à «pátria de Camões» — até autores como Almada Negreiros e António Ferro, passando pelo aparente alheamento de Sá-Carneiro e pela enviesada relação modernista dos que pretendem a integração superadora do *thesaurus* camoniano na sua identidade (plural e *in progress*) de sujeitos que se reconhecem e se querem reconhecidos como entidades descentradas, mas produtoras de sentido(s). Passam por esse meridiano os rumos de um Alfredo Pedro Guisado — que, sem nomear Camões, na sua épica ominosa busca elementos para caldear parte dos seus tópicos imaginíficos (mar e Infante, naus e naufrágios, etc.) —, ou de um Mário Saa — que cria a sua desconcertante poesia enquanto nos rasgos de erudição excêntrica vai elaborando *As Memórias Astrológicas de Camões* —, ou do próprio Fernando Pessoa — no qual se tornam indiscerníveis a inalienável estratégia e a bloomiana ansiedade da influência.

Mesmo num autor como António Ferro — no qual influxos de Modernismo (envolvimento e dissídio da modernidade científico-sociológica e da modernidade estética, crise alteronímica do sujeito, culto artístico de «Só o Artificio é natural», etc.) e vocação vanguardista (ativismo estético, opção genológica pelo manifesto e outras criações performativas, etc.) têm de debater-se com um fundo neorromântico de sensibilidade (emergente nos *juvenilia* de *Missal de Trovas e Árvore de Natal* e reemergente no tardo lirismo de *Saudades de Mim*) e com os pendoros de histrionismo espetacular (pondo em risco a ironia efetiva na exibição de um indesmentível talento de aforismática paradoxal) — não faltam lances de convocação de Camões e até de paragramatismo com caracterizante valor estilístico-periodológico. O mais marcante reside na conferência que António Ferro profere no Rio de Janeiro, a 10 de Junho de 1922, para celebrar a travessia aérea do Atlântico Sul por Sacadura Cabral e Gago Coutinho, em (im)pertinente contraste com a preia-mar de exaltações e exultações neorromânticas perante o feito dos argonautas lusíadas (FRANÇA 1992; PEREIRA 1999).

António Ferro coloca a sua apologia sob o signo do primado da «Aventura» e figura o feito enaltecido como «Uma estrofe inédita dos

Lusíadas»; essa figura do título vertebrava depois a alocução, como metáfora desdobrada, e atinge a sua valência vanguardista quando a inovação tecnológica se vê introjectada no próprio discurso camoniano — «no avião épico dos *Lusíadas*». Mas António Ferro tenta processar vanguardistamente a des-sacralização da poética e do texto camonianos, derrogando a intemporalidade das formas artísticas e da própria intuição (expressiva e preceptiva) do Belo, em favor de uma captação pós-baudelairiana da beleza do provisório, segundo uma estética conduzida pelos valores da velocidade, da força, da dissonância: «Eu sei, eu sei com que voo Camões cantaria esse voo... Ele abandonaria o decassílabo solene e pausado pelo verso livre, pelo verso inquieto, o verso que tivesse o movimento astral do avião, o verso que subisse e que descesse sem preocupações nem receios...» (ver *Intervenção Modernista*, Lisboa, 1987).

Por razões idênticas, mas de ebulição mais profunda, compreende-se a presença de Camões na aventura performativa de Almada Negreiros. Não surpreende que, em momentos da sua intervenção turbulenta e em estratos da sua obra dominados pelos valores e intuits da Vanguarda cubo-futurista, Camões pareça atingido pela verve iconoclasta, que enfatiza a retórica da imprescindível campanha contra a inércia convencional e contra o academismo. Assim, o «Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX», momento forte de tal orientação estratégica, tem de arrolar Camões entre os «*velhos* nomes» que há que substituir «na admiração e no exemplo» pelos «Génios da invenção» (Edison e Marinetti, Pasteur ou Marconi e Picasso...); mas além do matiz tático que dessa contextualização decorre, convém ter presente a ambivalência da decisiva proclamação de inconformismo e ânsia de Novo (desde logo na linguagem), menos relutante em relação a Camões do que cáustico em relação à cultura nacional pós-camoniana: «Porque Portugal a dormir desde Camões ainda não sabe o significado das palavras.» (cf. *Obras Completas*, vol. 6, *Textos de Intervenção*, Lisboa, 1972). Por outro lado, na sequência desse asserto ambivalente, outros textos importantes de Almada Negreiros investem numa revalorização insólita de Camões, através da denúncia de quanto havia de mistificação nacional(ista) de Camões pela oratória e pelos estereótipos literários da cultura oficial — assim antecipando, aliás, certa tonalidade da receção presencista de Camões. Na verdade, o extraordinário poema vanguardista *A cena do ódio* — destinado

ao malogrado n.º 3 de *Orpheu* e publicado, em versão alterada e incompleta, no n.º 7 de *Contemporânea* (1923), só saindo integralmente em 1958, na antologia de *Líricas Portuguesas* organizada por Jorge de Sena — deplora com veemência «a pátria onde Camões morreu de fome / e onde todos enchem a barriga de Camões» (cf. *Obras Completas*, vol. 4, *Poesia*, Lisboa, 1971). Assim se abre caminho para um recentramento imaginífico da poesia de Almada Negreiros numa exemplaridade anticonvencional e antitradicionalista de Camões e para a sua convocação simbólica ao confronto desmistificador, tão bem exemplificado num poema de 1931, intitulado *Luís, o poeta salva o poema a nado*.

4. Entre o aparente ocaso do grupo de *Orpheu* e o inadvertido advento do grupo de *Presença*, nesse *hinterland* propício a todos os equívocos e a novos sincretismos, recrudesce a modulação inconformista do tópico da mistificadora entronização tradicional de Camões como vate e herói nacional, na reação modernista e vanguardista contra os avatares dos pontificados académicos. Mário Saa ilustra esse tópico contestatário em entrevista ao diário *A Capital*, por dezembro de 1921, exclamando ironicamente: «Quem me dera no tempo em que Camões morria de fome e não havia génios nacionais» («A propósito da Sociedade Nacional das Belas-Artes», in *Poesia e Alguma Prosa*, Lisboa, IN-CM, 2006, p. 257).

É essa a tónica com que irrompe o fascículo (n.º 13) onde, em junho de 1928, a *Presença* lembra e homenageia Camões. No frontispício, com um texto (não assinado) de José Régio e uma «legenda» (também não assinada) de Afonso Duarte a *Presença* recuperava *pro domo sua* a representação de Camões como Poeta maldito e reconhecia nele o grande mito nacional; mas associava a esse gesto o protesto contra a exploração desse mito pelos interesses de um *establishment* atolado na ignorância profunda e no culto farisaico do génio camoniano. Importa reter que José Régio, reforçando, já com a sua cimeira representatividade doutrinária, crítica e poética, o pronunciamento de Afonso Duarte, ao mesmo tempo lhe retoca os contornos à luz da poética do Segundo Modernismo, enaltecendo-lhe a dimensão estética como expoente da «Literatura viva», entronizada no pórtico programático do fascículo inaugural da *Presença*.

A mais arguta renovação dos estudos regianos pôde dilucidar na receção regiana de Camões uma das mais privilegiadas experiências de mediação da identidade do autor de *Jogo da Cabra Cega* no diálogo-confronto com

uma alteridade qualificada — «Camões, eu próprio — o outro...» (PIMENTEL 2001). Com efeito, José Régio entrega-se persistentemente à interrogação do fascínio sobre ele exercido por Camões e à análise do seu valor paradigmático em nova fase da modernidade estética. Além de diversas referências e valorações, Régio organiza, prefacia e anota uma antologia de versos camonianos (*Luís de Camões*, 1944) e dá o título de *Alma minha gentil...* a outro florilégio de «Poesia de Amor Portuguesa» (1957) — modos vários, afinal, de revelar a preferência pelo Camões «dos sonetos e das canções», mais a sedução pelo ardor erótico-místico que nele lia... e que teria por afim das tensões da sua própria obra lírica e narrativa. Partindo do cuidado de libertar o primado de Camões no cânone literário português e a relação intertextual com a sua obra do tropismo imitativo ou glosante e dos efeitos de colateralidade tradicionalista, José Régio remodela aquela introdução de 1944 num reflexivo «Discurso sobre Camões» que insere no livro *Ensaaios de Interpretação Crítica* (1964), onde, muito presencistamente, considera que características de «sensualidade poderosa» e «sublimadora interpretação mística» ou «força de intelectualização» fundir-se-iam, com Camões, na «génese da obra de arte (talvez, ainda, na própria construção duma atitude interior)».

Miguel Torga também cultiva, ao longo da sua trajetória literária, intensa relação com o mito e a obra de Camões, em ordem a uma identificação duplamente exaltante (de Camões e do seu avatar torguiano). Esse registo de exaltação transpõe as fronteiras dos géneros em prosa e verso; desdobra-se em alocuções (desde «Panorama da Literatura Portuguesa» de 1954, no Brasil, ao «Camões» de 1987, em Macau); e manifesta-se quer em poemas com integração macrotextual (v.g. o «Camões» de *Poemas Ibéricos*), quer em composições líricas intercaladas no *Diário* (v.g. «Na gruta de Camões», *Diário XV*). De qualquer modo, ressalta que a exaltação camoniana e seu influxo na autorrepresentação do vate moderno não é redutível a ocorrência incidental, pois se constitui em motivema principal de criações líricas, em tema de intervenção pública e de intermitência da atitude ensaística no *Diário*. Curiosamente, pondo-se em equação, num caso («Lamento», *Diário XII*) com a «voz nua e descoberta» de certo passo metapoético de Camões e, noutro caso («Lápide», *Diário XIII*), com o tom amargurado que ganhara o seu canto épico perante a degradação pátria, as mais relevantes refrações líricas do

motivema camoniano buscam o impacto poderoso pela eloquência reversa da subasserção retórica, da lítotes, da suposta carência, logo textualmente desmentida, dos recursos verbais requeridos para exprimir o emocionado «respeito / que te devo e professo».

Mas não será só em Régio e em Torga que Camões ocupará posição fulcral numa poética e num imaginário renovados segundo o humanismo individualista e psicologista que prevaleceu na *Presença*. Talvez sem disso se dar conta, João Gaspar Simões reformula um fundamental binómio do imaginário e da retórica do Neorromantismo precedente quando desenvolve a tese de duas «tradições» — uma «bernardiniana» e outra «camoniana» (que, note-se, sendo «clássica» não deixa de ser «tributária da romântica», viria «até Fernando Pessoa») — que alimentariam o «nosso génio lírico». Via paralela de influxo camoniano é a componente de modernizado bucolismo, tão persistente nos autores menores do Segundo Modernismo (MARQUES 2002); aí, a presença camoniana surge umas vezes mais discretamente tonalizada (como em Francisco Bugalho), outras vezes mais indiciada (como no Fausto José de *Planalto* e de *Remoinho*, com sua orientação paratextual da leitura através das epígrafes com versos de Camões).

Na maioria dos bons poetas menores do nosso Segundo Modernismo, e nos quais em geral pesa mais a permanência de valores neorromânticos (aliás, originários também nos maiores, mas nestes sujeitos a mais forte reconversão à luz da modernidade estética pós-baudelairiana), é provável que a relação com Camões se subsuma na mais patente projeção em António Nobre (e até em Gomes Leal). Será esse o caso de Alberto de Serpa, que, no entanto, também se quer «digno aluno de Camões» ao transpor a sua própria experiência de cárcere por delito de opinião para os «Ecos de Afonso Lopes Vieira» no *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro* — prenúncio de curioso exercício de automitificação que só o ascendente camoniano porventura explica em contraste com o fundo de singeleza e discrição que é peculiar (mas não menos enganador) do discurso lírico de Serpa: «Fome, sede, desdém: / eis as compensações / que a Pátria — pobre Mãe! — / me dá, com os olhos postos em Camões.» (*Novo Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro*). Noutro registo, mais cancioneiril, também o Pedro Homem de Melo do período em causa caldeia a sua poesia no fogo do canto camoniano: desde *Caravela ao Mar*

o jogo sensual e espiritual, de aproximação e distância em relação aos apelos que o mundo dirige ao ser de desejo que é o sujeito poético, entretece-se com reminiscências do Camões — paradigmático no canto de «Mil árvores estão ao céu subindo / Com pomos odoríferos e belos» (versos destacados em 1937 como epígrafe de *Jardins Suspensos*). É ainda de um fundo neorromântico que emergem coonestações camonianas de pundonores e dilaceramentos dos principais protagonistas da ficção narrativa de Tomaz de Figueiredo, depois manifestos na veemência lírica dos diálogos entre o mundo dos vivos e o dos mortos no díptico «Estavas linda Inês» e «Até ao fim do mundo» de *Viagens no Meu Reino*. Em Carlos Queiroz e sobretudo em Vitorino Nemésio, que na goethiana compleição cultural e no fulgurante impressionismo crítico entendeu tudo isto melhor que ninguém, e que repetidamente renovou a leitura antológica de Camões como palestrante e ensaísta («Gil Vicente ou Camões?», 1948, «Luís de Camões», 1959, *Versos de Camões*, 1974, etc.), está ainda por indagar devidamente como terá sido mais subtil a receção criativa de Camões, naquele canto da tumultuosa ou serenada relação existencial com Eros, a morte e Deus em que, também após camonianas primícias neorromânticas (mormente na *Nave Etérea — em memória do descobrimento do caminho celeste para o Brasil*: «Olhai se há mais altiva caravela: / *Lusíadas* seu ventre e único lastro»), acompanha e ultrapassa o Segundo Modernismo pela desconcertante conciliação do mais genuíno sentido de tradicionalidade com uma surrealizante capacidade de inovação.

BIBL.: FRANÇA, José-Augusto, *Os Anos Vinte em Portugal*, Lisboa, 1992; MARQUES, João Manuel Minhoto, *O Discurso Bucólico na Poesia de Francisco Bugalho*, Univ. Algarve, 2002; PEREIRA, José Carlos Seabra, *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, 1999; PIMENTEL, F. J. Vieira, «Régio, Camões e as “afinidades electivas”», *Literatura Portuguesa e Modernidade*, Braga, Angelus Novus, 2001; SARAIVA, Arnaldo, *O Modernismo Brasileiro e o Modernismo Português*, Porto, de s/ed., 1986; SEABRA, José Augusto, «Camões e as gerações poéticas do século XX», *Poligrafias Poéticas*, Porto, 1994; SENA, Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa — III*, Lisboa, Edições 70, 1981; SILVA, V. M. Aguiar, «A constituição da categoria periodológica do Modernismo na literatura portuguesa», *Diacrítica*, Braga, n.º 10, 1995, pp. 137-164;

José Carlos Seabra Pereira

CAMÕES E A MÚSICA. A música na epopeia e na lírica de Camões.

Na máquina do Mundo, n' *Os Lusíadas*, o Sol ocupa o centro dos sete céus: Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vénus, Mercúrio e Lua. O Sol está relacionado com o mistério de Apolo como deus guardião da ordem harmoniosa do mundo, segundo a visão pitagórica do mundo. Nos finais do século XV, o conhecido tratado de Música de Franchino Gaffurio, *Practica Musice* (Milão, 1496) apresenta uma xilogravura frontispícia, posteriormente divulgada, que releva Apolo na origem cosmológica da Música e de todas as artes. Sentado num trono, de braços abertos, Apolo, com uma viola de arco (instrumento da época) na mão, preside ao mundo das artes. Os sete planetas da máquina do Mundo e o Firmamento estão ligados a oito musas, com arcos que indicam os tons e meios-tons da oitava musical, os oito modos musicais gregos, os nomes das cordas da lira. Talia, a musa silenciosa, não participa no coro dos planetas, está na terra que ocupa o centro da máquina do Mundo e de pé, com Eufrosine e Aglaia — as três Graças — à direita do trono de Apolo. Uma longa serpente trífauce — alegoria do tempo (o passado, o presente, o futuro), — cuja cauda se enrola aos pés de Apolo, pousa as três cabeças sobre a terra, rodeada de água e de fogo. Apolo regula o tempo e a eternidade, reina e preside no topo da máquina do Mundo, sobre os sete céus e os quatro elementos. A eternidade de Apolo é também metáfora da ideia de eternidade da música e da arte. A lira de Apolo representa a ideia de harmonia celestial e é igualmente o instrumento da música divina, em oposição à flauta que representa o humano, a música terrena. O mito de Apolo e Mársias põe em causa a *hybris*, o orgulho do Sileno Mársias que provoca uma quebra na harmonia do mundo, ao interromper, com o seu instrumento de sopro, o tanger do instrumento de arco de Apolo. Como consequência, é castigado por esfolamento, pelo próprio Apolo.

Essa ideia de música divina, de direção exata para o divino, está relacionada com a filosofia da música e com a tríade *amore bestiale*, *amore umano* e *amore divino* da filosofia de Marsílio Ficino, no Renascimento, que remonta a Santo Anselmo. Está patente na obra camoniana e na pintura de Rafael, em particular na célebre pintura *Santa Cecilia* (1514, Bolonha, Pinacoteca Nazionale).

A cena passa-se ao ar livre. Como o salmista do salmo 137 e o sujeito de *Sóbolos rios que vão*, Cecília renuncia, não pousando sobre os salgueiros,

mas deixando por terra, desprezados, os instrumentos musicais ligados à paixão, ao *amore bestiale*, à música profana, neste caso uma viola da gamba muito danificada e sem cordas, uma pandeireta quebrada e outra pandeireta não quebrada. Os tubos do pequeno órgão portativo, que Cecília ainda sustém com as mãos, estão a descair do instrumento e prestes a cair para o chão. O amor da virtude moral ou *amore umano* e a caridade cristã ou *amore divino* une todas as personagens meditativas que rodeiam Cecília — São Paulo medita sobre um passo da sua espístola aos Coríntios e olha para os instrumentos caídos por terra, aos pés de Cecília; João Evangelista entrecruza o olhar com Santo Agostinho. Madalena, olhando na direção do espectador, empunha o vaso dos santos óleos com que ungiu Cristo; é pelo seu olhar que o espectador medita sobre o mistério do amor divino. Pelo grau de concentração contemplativa do seu rosto, o olhar na direção do céu, a quietude e a distensão, o discreto movimento em espiral ascendente do seu corpo, Cecília está a caminhar para o amor divino, a ter a visitação de um momento de êxtase, durante o qual tem a visão de seis anjos a cantarem, no céu, sobre as nuvens, sendo o canto angelical a imagem acústica do amor divino. Foi a partir deste quadro de Rafael que Cecília passou a ser progressivamente considerada a santa patrona da música, em particular da música religiosa e de igreja.

O canto é a mais elevada expressão musical de um ser humano para o amor divino e para a elevação do seu espírito, o mais próximo da interioridade do homem, de Deus, da própria invisibilidade e mistério da música. O canto, na visão de Santa Cecília, corresponde, nas *Rimas* de Camões, à palinódia, ao «canto novo» do sujeito das redondilhas *Sôbolos rios que vão*, na mudança de direção para o amor divino. Esta é a aspiração máxima de pintores e poetas do Renascimento, em sintonia com a filosofia neoplatónica filtrada pelo cristianismo, pelo amor cristão.

A cultura portuguesa deve a João de Freitas Branco dois livros afins, escritos nos finais dos anos 70, com informações, deduções e reflexões aprofundadas, sintetizadas com o maior rigor científico musical e interdisciplinar, sobre Camões e a música — *A Música na Obra de Camões* (1979) e *Camões e a Música*, este último como ensaio previsto para acompanhar, com outro ensaio sobre *Camões e as Artes Plásticas*, uma edição crítica d'*Os Lusíadas*, em vários volumes. Por motivos que ultrapassaram o trabalho de João de Freitas Branco, *Camões e a Música*

foi publicado pela Academia das Ciências de Lisboa em 1982, como volume à parte, e foi reeditado em 2005 (ver prefácio de João Maria de Freitas Branco, *Camões e a Música*, Lisboa, IST, 2005). Nestas duas obras, as «opções verbais e sintáticas» são diferentes, ambas têm a ver com «círculos de leitores não coincidentes». *A Música na Obra de Camões* não refere a repercussão do nome de Camões na ópera (ao contrário de *Camões e a Música*), apresentando mais «transcrições ilustrativas», recriando uma «atmosfera poética que faça o leitor sentir-se mais próximo de Camões»; recorrendo à «análise comparativa» com outros poetas — Dante, Petrarca, Boccaccio, Garcilaso de la Vega, Sá de Miranda e Jorge de Montemor —, aspirando a mais comparações; incluindo um «índice de termos portugueses atinentes à música ou com esta relacionáveis, usados no tempo de Camões» (ver prefácio de João de Freitas Branco de *A Música na Obra de Camões*), um erudito conjunto de textos de apoio sobre música e filosofia da música, do pitagórico Arquitas de Tarento a Platão, Aristóteles, Aristóxeno, Boécio, Marsílio Ficino, Vincenzo Galilei e D. João IV. Não deixa de referir obras musicais do tempo de Camões e dos séculos XIX e XX que se inspiraram na sua obra. Faz um estudo sobre a música instrumental e vocal na obra de Camões, para definir a conceção camoniana de música. Este é o livro de referência para o estudo da música na obra de Camões, por um musicólogo cultíssimo que aprofundou a sua especificidade, riqueza comparativa e interdisciplinaridade com a filosofia e a pintura, em particular.

É conhecida a ancestral relação da poesia com a música, a particular relação do canto com a poesia que desde a mais remota Antiguidade era cantada, acompanhada pela lira e pela cítara. Ao contrário da hierarquia que pressupõe a superioridade da música vocal sobre música instrumental, ao longo dos séculos e no Renascimento, ou a superioridade do canto ao tanger de instrumentos, João de Freitas Branco começa pela presença real e simbólica dos instrumentos musicais na obra camoniana, para depois introduzir o estudo das «vozes cantantes», procurando definir o conceito de música para Camões, relacionado com a música da sua época.

Em diferentes épocas da História, a lira e a flauta foram considerados instrumentos quer antagónicos quer harmoniosamente complementares. A lira foi considerada superior, por ser o instrumento de Apolo que regulava a harmonia dos céus. A lira como instrumento de Apolo é visível na lírica

camoniana — por exemplo no Soneto *Apolo e as nove Musas*, discantando —, embora, por vezes, com o nome de cítara. Lira pode também ser metáfora de poesia ou de inspiração — «a lira Mantuana» (*Os Lusíadas*, V.94), «a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida» (*Os Lusíadas*, X.145). Por isso, a cítara também pode ser símbolo de inspiração ou canto poético (*Os Lusíadas*, I.12; II.52; IV, 102; Ode *Se de meu pensamento*; Écloga *A quem darei queixumes namorados*) e é um dos instrumentos tocados pelas ninfas dos bosques, na Ilha do Amor (*Os Lusíadas*, IX.64).

Nas redondilhas *Sóbolos rios que vão*, a lira e a flauta, em vez de serem complementares, são opostas: a flauta é símbolo do passado e do lirismo profano, a lira é o instrumento de um novo canto — a «palinódia», que ocupa a segunda parte do poema —, o canto de amor divino, da sua viagem interior para a vida após a morte, para a eternidade, a antevisão de Jerusalém Celeste ou Paraíso. Não há, na obra de Camões, referência a «órgãos» a não ser nas redondilhas *Sóbolos rios que vão*, traduzido do latim *organa*, da versão de S. Jerónimo do salmo 137. *Organa* não são apenas os instrumentos em geral, mas os instrumentos que têm maior simbologia religiosa como a lira, a cítara ou a harpa. Como o salmista, o sujeito lírico, esmagado pela tristeza, depõe nos salgueiros os instrumentos com que acompanhava o seu canto — «da tristeza que tomei, / nos salgueiros pendurei / os órgãos com que cantava», para mais tarde manter a flauta sobre os salgueiros e recuperar a lira, de entre os «órgãos», como se deduz em: «Fique logo pendurada / a frauta com que tangi, / ó Hierusalém sagrada, / e tome a lira dourada / para só cantar de ti / No grão dia singular / que na lira o douto som / Hierusalém celebrar». A *harpa* é instrumento de «belas Deusas» (*Os Lusíadas*, IX.64). O *saltério* é tocado pela poetisa Safo — «olha em Lesbos aquela / No seu salteiro insigne conhecida» (Ode *Fermosa fera humana*).

A flauta e a avena são ainda símbolos da poesia pastoril, e ligados à «baixa música», por oposição à *tuba*, símbolo da poesia épica (*Os Lusíadas*, I.5), ligada à «grande música» — consoante a intensidade acústica. Flauta, avena e tuba são também instrumentos de sopro, na obra camoniana. As «tubas soam» na batalha de Ourique (*Os Lusíadas*, III.48), a *tuba* é o instrumento com que a Fama deve celebrar os nautas (*Os Lusíadas*, IX.45); como instrumento aparece com mais frequência a *trombeta*, na batalha de Aljubarrota (*Os Lusíadas*, IV.27; 28), por vezes

como imagem da própria guerra (*Os Lusíadas*, VII.76). No tempo de Camões, as flautas eram de bisel e não travessas. As avenas eram palhas de aveia que, sopradas, produziam sons. Em Roma, a *avena* era a flauta pastoril. As avenas são tocadas em África por mulheres (*Os Lusíadas*, V.63), «sonoras frautas» tocadas pelas deusas na Ilha do Amor (*Os Lusíadas*, IX.64). Vários personagens de poemas sobretudo pastoris, tocam flauta, não raro reiterada como *ruda* (Oitava *Mui alto Rei, a quem os céus em sorte*; Éclogas I, IV,V, VI, VIII). A música instrumental prepara o ambiente em que as ninfas, ao tocarem cítaras, harpas e flautas, se irão desnudando na Ilha do Amor, passando na floresta, ou banhando-se na água — «Algũas, doces cítaras tocavam; / Algũas harpas e sonoras frautas» (*Os Lusíadas*, IX.64). A música é metáfora de harmonia e ordem do mundo na figura de Apolo, nas éclogas de Virgílio e de Camões.

A música na obra de Camões está ainda representada por outros instrumentos de sopro — *pífaros* (*Os Lusíadas*, IV.27) que soa com *atambores* em Aljubarrota, atambores com *pandeiros* na chegada a Melinde (*Os Lusíadas*, II.73). Os *anafis* são os únicos instrumentos tocados por povos não europeus (*Os Lusíadas*, I.47). Também por vezes se ouvem *cascavéis* (*Os Lusíadas*, V.29). Além de não haver referência na obra camoniana ao *órgão*, o instrumento de maior prestígio, por estar vinculado à igreja, também não há referências a manicórdios (equivalente a clavicórdios) nem a cravos. Os instrumentos são de guerra, de valor poético-simbólico, de pompa e circunstância, alguns tocados em meios menos seletos, apesar de serem admitidos na corte e em meios burgueses.

O aperfeiçoamento dos instrumentos musicais e a emancipação da música só tocada em instrumentos ocorre parcelarmente no século XVI, só se desenvolveu verdadeiramente a partir do século XVII, com a música barroca, continuou pelos séculos XVIII e XIX. Neste sentido, compreende-se que se tenha dado relevância à música vocal. Leonardo da Vinci no *paragone* do *Trattato della pittura* refere a música como arte vocal: «Se tu, ó músico, dizes que a pintura é uma arte mecânica porque é feita com o emprego das mãos, tens que admitir que a música é executada com a boca, que também é um órgão humano.» Francisco de Holanda, nos *Diálogos de Roma*, considera a pintura como música e ambas como artes divinas e intelectuais: «A boa pintura não é outra cousa senão o treslado da

perfeição de Deus e uma lembrança do seu pintar, finalmente uma música e uma melodia que somente o intelecto pode sentir a grande dificuldade.»

Para além da sua funcionalidade bélica e festiva, para além dos sentidos poéticos, todos os instrumentos musicais servem, na poesia de Camões, para acompanhar vozes cantantes. O estudo de João de Freitas Branco comprova que *cantar* é «o verbo musical mais conjugado por Camões» (FREITAS BRANCO 1979, p. 29). No plano do canto de animais, Camões, retomando códigos, privilegia o canto das aves na alegria dos ambientes primaveris (Canções IV, IX, Soneto *Está o lascivo e doce passarinho*, Éclogas I, II, V) e o seu emudecimento para o contrário: «O Tejo corre turvo e descontente, / as aves deixam seu suave canto» (Écloga I). O canto do cisne prenuncia a morte (Canções IV e VII), é metáfora da própria morte. Na lírica, há uma alusão indireta ao canto do cisne, à possibilidade de vislumbrar a amada como «visão santa», à hora da morte, numa madrugada que é pintada pelo sujeito lírico como pretexto para o melancólico canto do cisne, para alegorizar um espaço e um tempo de agonia luminosa e cantante, o canto final que precede a própria morte, de representação e identificação da amada, uma visão provocada pelo canto do cisne do sujeito lírico (Canção *Já a roxa manhã clara*, 4). Filomela é o rouxinol e Progne a andorinha (Écloga II). Além de aves, tem lugar inesperado a voz de outros animais — hienas (Écloga V), «roucas rãs» (Écloga I), entre outros. O silêncio, que é também música (Barenboim, *Está tudo Ligado-o Poder da Música*, 2009), é expresso na mudez da fauna subaquática (Éclogas IV e VII). Além dos animais, e em particular das aves, há ecos do som das águas (*Os Lusíadas*, VI.92; IX.54), quer do rio (Écloga I) quer do poeta cantante para o rio — «Seu doce canto dava tristes águas ao rio» (Écloga II) quer das águas dos infernos mitológicos — «ao som das negras águas do Cocito, / ao pé dos carregados arvoredos, / cantarei o que na alma tenho escrito» (Elegia II). No plano da viagem de catábase, Camões retoma a metáfora do canto de Orfeu. Se é possível dar voz à natureza, aos animais, a voz como órgão musical humano é de seres humanos e de ninfas. De notar as emoções que podem afetar a voz: «E se eu cantar quiser, / em Babilónia sujeito, / Hierusalém, sem te ver, / a voz, quando a mover / se me congele no peito» (redondilha *Sóbolos rios que vão*). O termo *coro* não corresponde sempre ao de executantes musicais, embora os coros de anjos (*Os Lusíadas*, V.60), musas (*Os Lusíadas*, X.22)

e ninfas (Ode VI) o possam sugerir. Assim como as ninfas cantam e dançam (Ilha do Amor e Ode VI), seguindo a tradição grega, assim as mulheres da costa de Sofala cantam cânticos pastoris e dançam como um modo de comunicação do Outro com o europeu que se avizinha: «Com bailos e com festas de alegria / Pela praia arenosa a nós vieram, / As mulheres consigo e o manso gado / Que apacentavam, gordo e bem criado. / Cantigas pastoris, ou prosa ou rima, / Na sua língua cantam, concertadas» (V. 62.5-8; 63.5-6).

Segundo Freitas Branco, Camões refere o canto por via intuitiva, pelo *sensus*, pelos sentidos, de imediato para o sentimento, «ou seja não provoca este — o sentimento — por mediação racional». No banquete oferecido por Tétis ao Gama (*Os Lusíadas*, X.2-5), na Ilha do Amor, Camões criou um dos mais belos concertos vocais com uma ninfa solista, a «angélica Sirena» (*Os Lusíadas*, X.5-8), com um símile implícito, cujo canto é harmonizado por instrumentos, inspirando a calma nas águas e nos animais ferozes, reiterando o mito de Orfeu, e cujo objetivo é encantar o Gama e os nautas com a sua profecia (*Os Lusíadas*, X.10-73). É a ninfa que canta e se eleva para o céu: «Com doce voz está subindo ao Céu» (*Os Lusíadas*, X.7). O canto é também metáfora do amor harmonioso desejável para o futuro. A profecia cantada pela Ninfa situa-se no ambiente de festa do banquete e retoma a tradição dos aedos, nos banquetes, na epopeia grega de Homero, nomeadamente no canto de Demódoco ao rei Alcínoo, na ilha dos Feácios (*Odisseia*, VIII, 266-366); dos cantos das sereias, transmutadas em divindades do além, as quais cantavam para os bem-aventurados, nas ilhas afortunadas: assim podemos interpretar a expressão «angélica Sirena». Na Ilha do Amor reina a harmonia de vozes cantantes — os próprios Cupidos cantam enquanto preparam a expedição «contra o mundo revelde» —, coros e danças de ninfas (*Os Lusíadas*, IX.90), a festa do amor sensual de ninfas e nautas (*Os Lusíadas*, IX.64-74;83), os coros das Nereidas, o canto de animais e sons de instrumentos musicais, exprimindo esperança num futuro de amor e de harmonia no mundo. Leonardo consegue superar a frustração, consegue que a ninfa sua amada não fuja até se sentir atraída pelo «doce canto» das «namoradas mágoas» de Leonardo, num movimento de conversão ao «puro amor» — «Já não fugia a bela Ninfa tanto, / Por se dar cara ao triste que a seguia, / Como por ir ouvindo o doce canto, / As namoradas mágoas que dizia. / Volvendo

o rosto, já sereno e santo, / Toda banhada em riso e alegria, / Cair se deixa aos pés do vencedor, / Que todo se desfaz em puro amor» (*Os Lusíadas*, IX. 82.1-8).

Embora não haja referência à música dos céus, na obra camoniana, por nela não haver ecos da cosmologia pitagórica, é todavia revelada, na visão da máquina do Mundo n' *Os Lusíadas*, a pura harmonia das vozes cantantes, no coro de ninfas, nas aves canoras e nos instrumentos musicais — que também povoam a lírica (Ode IX) —, no espaço da Ilha de Vénus, exprimindo esperança num futuro de amor e de harmonia do mundo. Não se encontra expressão da música das esferas. A rota de Dante, na *Divina Comédia*, na sua viagem imaginária do Inferno ao Paraíso, é ascendente, até à música das esferas, ao canto de Beatriz, à envolvência progressiva na luz, à música pura, à plenitude de Deus, à plenitude da luz e da música, para lá do Empíreo. Camões não desenvolve a metáfora da música e do canto na viagem do olhar de Tétis e do Gama para as esferas celestes, sendo o seu olhar descendente. Enquanto no *Paraíso* de Dante se caminha para a Rosa Branca da Luz, para os rios de Música e de Luz, n' *Os Lusíadas*, a luz incandescente está toda presente na máquina do Mundo, atravessando a sua própria estrutura de uma bola de cristal, contemplada à distância, do cimo do monte da Ilha do Amor, por Tétis e pelo Gama, não havendo indícios da música das esferas. No final d' *Os Lusíadas*, a luz de certo modo supera a música, no plano cósmico, convertendo a ideia de que Apolo reina pela luz e pela música.

Ainda sobre a música na obra de Camões, João de Freitas Branco conclui (BRANCO 2005, pp.125-127) que «não há indicações sobre qualquer especificidade da cultura musical de Camões», sendo o vocabulário musical corrente para a época e as alternâncias de sentido metafórico ou simbólico, as alusões épicas e as encenações épicas ou pastoris próprias dos códigos poéticos do tempo. Por omissão de certos instrumentos, é possível que a música na obra de Camões não esteja próxima nem da música de câmara nem da música das solenidades religiosas. O banquete de Tétis, na Ilha do Amor, tem a mais perfeita «atmosfera do madrigal solístico de feição maneirista». Não é notório que Camões tenha ouvido música fora de Portugal. Não se interessa, ao contrário de Dante, pelas relações entre a música e a astronomia, não se apoia em teorias especulativas e, na filosofia da música, está mais perto de Aristóteles e

Aristóximo do que de Pitágoras e Platão. O louvor da música provém do prazer e da audição vivenciada. Não há indícios de formação teórica ou de adestramento técnico de um músico. É possível que conhecesse o modo de acompanhar versos com um instrumento, como convinha a um escudeiro dado às artes. Permanece a inextinguível musicalidade verbal. A música será uma das artes ou a arte mais perfeita da poesia de Camões.

BIBL.: BARENBOIM, Daniel, *Está tudo Ligado-o Poder da Música*, Lisboa, Ed. Bizâncio, 2009; BRANCO, João de Freitas, *A Música na Obra de Camões*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979; *id.*, *Camões e a Música*, Lisboa, IST Press, 2005; CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, leitura prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, 2.^a edição, ICALP, Ministério da Educação, 1989; *id.*, *Rimas*, texto revisto e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Atlântica Editora, 1973; LANGROUPA, Helena, *A Viagem na Poesia de Camões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2006; *id.*, *De Homero a Sophia. Viagens e Poéticas*, Coimbra, Angelus Novus, 2004; NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música*, Lisboa, Coleção Sínteses da Cultura Portuguesa, IN-CM Casa da Moeda, 1999.

Helena Langrouva

CAMÕES NO NEOCLASSICISMO. 1. Características gerais. O modo como Luís de Camões é lido, interpretado e recriado no Neoclassicismo decorre da convergência das coordenadas histórico-literárias próprias desse período, relativas a uma conceção de arte que se propõe ser imitação da natureza, ao tratamento de temas que vão dos grandes exemplos do passado ao progresso da humanidade, numa visão de fundo ético e cívico, a objetivos de equilíbrio formal especificados através de uma preceituação normativa e à articulação entre razão e sensibilidade.

Implica domínios diversificados: a) A edição das obras de Camões; b) A crítica da obra camoniana, entre o comentário e os aparatos apostos às próprias edições; tratados de poética, mas também de pedagogia e de formação; orações e discursos; escólios apostos a traduções camonianas para outras línguas, a traduções de escritores consagrados para português e a obras de escritores portugueses desse período; artigos em publicações periódicas; c) As polémicas desencadeadas pela crítica que ajuíza a sua obra; que discute os critérios à luz dos quais é feita a respetiva edição; ou que debate questões literárias de ordem mais vasta, conferindo, porém, um lugar de relevo ao poeta; d) As traduções de Camões para outras línguas;

e) A modelização do seu exemplo na obra de outros escritores; f) O biografismo. Na verdade, estas dimensões encontram-se estritamente inter-relacionadas. Se a edição da sua obra é indissociável de critérios autorais, textuais e hermenêuticos, por vezes discutidos em aparato ou objeto de debate crítico, também a recriação da poesia de Camões é acompanhada, não raro, por considerações de ordem teórica.

Na sua extensão, o lugar ocupado por Camões, ao longo do período do Neoclassicismo, alarga-se transversalmente a todos esses domínios de forma dilatada e abrangente, sendo vários os fatores que para isso contribuíram. No plano antropológico, reitera-se o seu valor como referência patriótica que vai acompanhando as reações do orgulho nacional às sucessivas ameaças de domínio estrangeiro. No plano histórico-literário, a revisitação dos escritores do século XVI faz da sua obra um ponto de charneira quer no quadro da literatura portuguesa quer num plano europeu, dotado de repercussões diacrónicas que a projetam, através do tempo, até ao século XVIII. A polémica antibarroca e os critérios normativos que orientam certos filões do ideário poético neoclássico condicionam as exigências de muitas apreciações, que vão adquirindo, porém, um tom mais equilibrado à medida que a cronologia do Neoclassicismo avança e a articulação entre razão e sensibilidade se estabiliza. A dualidade dos juízos que, por um lado, apresentam os seus versos como modelo de uma escrita límpida, dotada de um valor exemplar antibarroco, e, por outro, criticam alguns dos seus aspetos mais elaborados, encontra no conceito periodológico de Maneirismo, introduzido pela crítica literária do século XX, um termo resolutivo. Este conjunto de circunstâncias pressupõe uma complexa articulação entre fatores em mútua interseção, o que faz com que a presença de Camões, no Neoclassicismo, de forma alguma possa ser subsumida em formulações lineares.

O tom laudatório característico do período barroco deixa lugar a leituras mais circunstanciadas, que passam ao crivo não só a obra do poeta, como também as suas anteriores interpretações. A revisão a que são sujeitas certas posições de teor mais fantasioso ou mais emocional, como algumas das partilhadas por Manuel de Faria e Sousa, entre outros, tem por contraponto a linha de continuidade que retoma uma massa de conhecimentos de cariz erudito, selecionados em algumas páginas do

próprio Faria e Sousa, bem como de Manuel Severim de Faria ou, em particular, de João Franco Barreto, cujos «argumentos» e cujos índices d' *Os Lusíadas* continuam a ser reproduzidos em muitas edições. À maior atenção dispensada ao texto camoniano e à história das navegações, corresponde o interesse relativamente discreto reservado a conteúdos biografistas, com a simples reprodução ou paráfrase de anteriores relatos.

Do conjunto da sua obra, *Os Lusíadas* destacam-se pela atenção que merecem, tal como acontecera no período do Barroco, embora a lírica também desperte muito interesse. Por sua vez, o teatro e as cartas permanecem em segundo plano, estando por fazer o estudo da circulação e receção de Camões na literatura de cordel.

2. Público. Apesar de não haver dados exatos acerca da abrangência e da caracterização do público que se interessa por Camões ao longo deste período, o ligeiro aumento dos índices de leitura não terá deixado de proporcionar uma difusão da sua obra para além daqueles círculos eruditos que constituíam o seu público tradicional. Indica-o o formato mais facilmente manuseável das respetivas compilações, bem como a circulação de notícias dispersas, de incidência camoniana, pelas páginas de várias publicações periódicas. Ao grande formato da edição de 1720, substituem-se as medidas mais reduzidas dos vários livrinhos que formam as edições de 1759 e 1772 (3 vols. em 12.^o), 1779-1780 e 1782-1783 (4 vols. em 8.^o) e 1815 (5 vols. em 8.^o). A atrair a atenção do leitor, são geralmente incluídas gravuras alusivas e um retrato do poeta. Paralelamente, a operação de mediação entre níveis diversificados de elaboração e receção crítica é bem ilustrada por aquelas páginas da imprensa periódica que, através de uma linguagem simples e clara, dotada de evidentes objetivos pragmáticos, divulga a um público genericamente não erudito informações de alcance camoniano. A apresentação da edição parisiense das *Obras* de Camões (1759) aos leitores da *Gazeta Literária* (Porto, 1761, 1, 9), de Bernardo de Lima, oferece ocasião ao redator para elaborar uma súmula e fazer um balanço das grandes questões então debatidas pela crítica camoniana, de Faria e Sousa a Voltaire ou a Verney.

No âmbito da cultura de erudição, há que considerar, além do mais, a paulatina inserção do estudo de Camões nas práticas de ensino. Apesar de a literatura portuguesa ainda não fazer parte dos currículos, anotações tiradas por estudantes jesuítas mostram que nas lições de retórica se

citavam passos camonianos com função exemplar. Aliás, o convívio próximo, quando não familiar, com Camões, é bem ilustrado pelo decalque que dos seus versos é feito, em sentido paródico, na tradição macarrónica produzida em ambientes da boémia estudantil.

Além disso, as várias agremiações e sociedades literárias que se foram formando, na sequência da Arcádia Lusitana, desempenharam também um importante papel mediador, na difusão da obra do poeta a estratos bastante diversificados.

3. Edições. O comentário a *Os Lusíadas* de Inácio Garcês Ferreira, em dois volumes, publicados sob o título de *Lusíada* em 1731 (vol. 1, Nápoles, Oficina Pariniana) e em 1732 (vol. 2, Roma, Antonio Rossi), pode ser considerado um dos primeiros sinais da convergência das grandes coordenadas histórico-literárias do Neoclassicismo. Logo no «Aparato preliminar», a análise do «bom gosto poético» é apresentada como fundamento de método que segue o exemplo do comentário de Muratori ao *Cancioneiro* de Petrarca. É, pois, o conceito de bom gosto, entendido mais em função de uma objetividade do belo suportada por um conjunto de regras, do que em função das condições do gosto, que por sinal teve grande aceitação no Neoclassicismo português, a orientar a metodologia do comentário de Garcês Ferreira.

A partir desse momento, o ritmo a que *Os Lusíadas* tinham vindo a ser impressos, ao longo de todo o período barroco, vai-se tornando mais compassado (Lisboa, Oficina de Manuel Coelho, 1749; Coimbra, Imprensa da Universidade, 1780; com nova edição, Lisboa, Tipografia Lacerdiana, 1805, 2 vols.; Berlim, Dümmler, 1810; Paris, Oficina de Firmin Didot, 1817, ao cuidado do Morgado de Mateus, com nova edição dois anos depois, em formato reduzido; Avinhão, Francisco Seguin, 1818, etc.). Correlativamente, vai ganhando espaço uma outra tipologia, a das referidas *Obras* em vários volumes que reúnem a produção épica, lírica e dramática de Camões, e por vezes algumas cartas (Paris, Pedro Gendron, 1759, 3 vols.; Lisboa, Miguel Rodrigues, 1772, 3 vols.; Lisboa, Oficina Luisiana, 1779-1780, 4 vols., preparados pelo padre Tomás José de Aquino; segunda edição em Lisboa, Simão Tadeu Ferreira, 1782-1783, 4 vols., com aparato alargado; e terceira edição em Paris, P. Didot Senior, 1815, 5 vols.; além de ter servido de matriz à edição de Hamburgo, Langhoff, 1834, 3 vols.).

Quanto ao cânone da lírica, ganha continuidade aquele movimento de dilatação do seu *corpus* que Vítor Aguiar e Silva designou como diástole, e que prosseguirá até ao século xx. Faria e Sousa compilara 264 sonetos, mas todas as edições publicadas neste período superam o limiar dos 300 sonetos. Num estádio anterior ao estabelecimento dos princípios da filologia positivista, essa ampliação era não só motivo de orgulho, como causa de despique entre editores. Contudo, a polémica gerada em torno das *Obras* preparadas por Tomás de Aquino, e algumas das suas inadvertências, é já sintoma da exigência de uma indagação mais documentada e precisa em torno de lições textuais e fontes. Nela costumam ser integrados cinco opúsculos, a *Carta* de 1783 (anónimo, atribuído ao oratoriano José Clemente); o *Discurso Crítico* de 1784 (anónimo, atribuído a Tomás de Aquino); *Camões Defendido*, do oratoriano José Valério, no mesmo ano; o *Juízo do Juízo*, também de 1784 (anónimo, atribuído a Tomás de Aquino); e a *Carta em Resposta* de 1785 (anónimo, atribuído a Tomás de Aquino).

4. Difusão no estrangeiro. No plano internacional, e em concomitância com o ideal neoclássico de uma República das letras que extravasa as fronteiras de cada país, a obra de Camões abre-se a uma franca divulgação no estrangeiro, através de comentários críticos, traduções e aparatos editoriais. É dado particular relevo a *Os Lusíadas*, em detrimento da lírica e do teatro, o que terá a ver, entre outros fatores, nos planos antropológico e histórico, com a imagem de Portugal como potência colonizadora e, no plano literário e das poéticas, com a curiosidade suscitada por um dos primeiros poemas épicos da Época Moderna escrito numa língua vernácula.

A crítica a *Os Lusíadas* feita por estrangeiros expressa-se proeminentemente através de juízos de valor, ora de ordem positiva ora de ordem negativa, assentes em ideias feitas. O impacto das opiniões depreciativas decorre, desde logo, da craveira de um dos mais destacados detratores de Camões, Voltaire, no *Essai sur la Poésie Épique*, escrito, talvez em inglês, no ano de 1727, durante o seu exílio em Inglaterra. Segue os trilhos do padre René Rapin, nas *Réflexions sur la «Poétique» d'Aristote et sur les Ouvrages des Poètes Anciens et Modernes* (1674, com numerosas reedições ao longo do século xviii). O poema é condenado por apresentar uma visão orgulhosa da nação portuguesa, por ser obscuro, por

cruzar mitologia pagã e devoção cristã, pelas deficiências da sua construção e pela inadequação do seu título, apesar de Voltaire reconhecer a mestria do trabalho de pormenor. Esse juízo foi de seguida partilhado por vários críticos estrangeiros (o abade Prévost, na publicação periódica *Le Pour et contre*, 1735; Juvenal de Carleucas, *Essais sur l'histoire des belles-lettres, des sciences et des arts*, 1740-1744, com sucessivas edições, etc.), mas Camões encontrou também defensores de renome, como o abade Desfontaines (*Observations sur les écrits modernes*, 1735) e quantos se empenharam em recuperar a opinião francamente favorável do bibliógrafo sevilhano Nicolao Antonio (*Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum*, 1672, com nova edição em 1783-1788). Apesar do seu teor tantas vezes depreciativo, a crítica estrangeira não deixou de dar um importante contributo para a difusão além-fronteiras do nome de Camões, tendo também estimulado o debate de ideias que em Portugal se travou.

Depois de um período em que o típico tradutor de Camões tendia a ser um erudito português, bom conhecedor de outras línguas, passaram então a ser homens de letras estrangeiros a dedicar-se ao trabalho de tradução, numa proliferação de línguas, idiomas de mediação, modalidades translativas, edições e tipos de aparato. Entre as mais famosas versões d'*Os Lusíadas*, recorde-se a tradução para francês de Jean Duperron de Castera, (Paris, 1735; Amesterdão, 1736; Paris, 1768), feita em prosa e acompanhada por um prefácio em que defende o valor de Camões, contrariando Voltaire; a de Jean-François de la Harpe (Paris, 1776, 1820), que infama a poesia de Camões e o anterior trabalho de Duperron de Castera, escrita também em prosa a partir de uma tradução literal de Vaquette d'Hermilly; as traduções para italiano de Michele Antonio Gazano (Turim, 1772); de um anónimo que escreve em prosa (Roma, 1804); e de Antonio Nervi (Génova, 1814; Milão, 1821, 1828, 1830, etc.); a tradução inglesa de William Julius Mickle, também ela muito conhecida (Oxford, 1776, 1778; Dublin, 1791; Londres, 1798, 1807, 1809 em duas edições, 1822, etc.), que é acompanhada por um substancial aparato, onde se reúne larga informação de ordem histórica e de interesse comercial, e é feita a defesa de Camões contra as acusações de Voltaire; a tradução em prosa para neerlandês, elaborada a partir de La Harpe por Lambartus Stoppendaal (Middelburg, Amesterdão, 1777), que contrasta a opinião desfavorável de La Harpe acerca do poema, e põe em destaque as facetas

menos negativas do juízo de Voltaire; as traduções para alemão e para polaco, mais adiantadas no tempo.

5. Poéticas normativas. Se, do campo da tradução, se passar para o da teorização literária, logo se verifica que também as poéticas de caráter prescritivo enquadradas no âmbito do Neoclassicismo dão proeminente relevo a Camões épico. Na verdade, a incidência normativa do género épico, que conta com uma tradição codificadora, cujas origens remontam à Antiguidade, e que depois se foi desenvolvendo ao longo dos séculos através de sucessivos aprofundamentos críticos, coadunava-se mais de perto com esses desígnios de regulamentação. Diferente é o tipo de codificação do género lírico, das suas formas e dos seus subgéneros, que emergiu em época mais tardia, e cujos parâmetros eram, mesmo assim, mais fluidos.

Todavia, Camões lírico está bem presente neste horizonte teórico. O próprio Luís António Verney, um dos mais ferozes críticos do poeta, na Carta VII do *Verdadeiro Método de Estudar* (pela primeira vez publicado em Nápoles, 1746, e de seguida mais duas vezes, com referências editoriais fictícias) reconhece a «naturalidade» dos seus versos, apesar de fustigar duramente os dois famosos sonetos, *Sete anos de pastor Jacob servia* e *Alma minha gentil, que te partiste*.

Da obra do lírico, é privilegiado o plano retórico-estilístico, fonte de um manancial de bons exemplos, que são explorados circunstancialmente, em função de objetivos pragmáticos. Um dos mais destacados representantes desse filão normativo, Francisco José Freire, na *Arte Poética* (que edita sob o pseudónimo de Cândido Lusitano, Lisboa, 1748, com nova edição em 1759), não lhe poupa elogios. Recordem-se também, além de Freire, Manuel Pacheco de Sampaio Valadares, José Caetano de Mesquita e Quadros ou Pedro José da Fonseca, entre outros. Mas é com os trabalhos da Academia das Ciências editados nas *Memórias da Literatura Portuguesa* que a articulação entre elaboração retórico-estilística, género e tipologia lírica específica passa a ser considerada de modo mais pormenorizado, como o mostram os ensaios de Francisco Dias («Análise e combinações filosóficas sobre a elocução e estilo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha e Camões», 4, 1790), que evoca, a esse propósito, a categoria de sublime, e de António das Neves Pereira («Sobre a filologia portuguesa, por meio do exame e comparação da locução e

estilo dos nossos mais insignes poetas que floresceram no século XVI», 5, 1793).

Quanto à épica, a apreciação d'*Os Lusíadas* abre-se explícita e deliberadamente ao confronto com as novas teorias formuladas pelos críticos estrangeiros em voga, de Muratori (*Della Perfetta Poesia*, 1706) e Luzán (*La Poética, ó Reglas de la Poesia en General*, 1737) a Batteux (*Cours de Belles Lettres*, 1761; *Principes de la Littérature*, 1774).

A confluência do caráter incisivo que a preceituação do poema épico atinge no Neoclassicismo, com os correlatos objetivos de organização metódica, redonda na recorrente sistematização por temas ou capítulos de prolegómenos editoriais e tratados total ou parcialmente dedicados a *Os Lusíadas*. Oferecem uma imagem palmar da leitura que neste período é feita do poema épico de Camões, organizada em torno de questões relativas a herói, título, proposição, invocação, dedicatória e início da narração, intervenções do poeta, uso da mitologia, matéria tratada, articulação narrativa, recursos retóricos e linguagem.

O herói continua a ser considerado Vasco da Gama, sem que a hipótese da existência de um herói colectivo mereça crédito, o que irá condicionar a interpretação de vários aspetos do poema. Na verdade, a categoria de herói colectivo era uma modalidade tangencial às codificações épicas dominantes, em consonância com a leitura epocal de Aristóteles. Daí decorre o relevo conferido à figura do Gama, celebrada em muitas composições encomiásticas escritas durante este período. Garcês Ferreira, no «Aparato preliminar» à sua edição, elogia a forma como é construído o seu caráter, observando, porém, que no Canto VIII age como um negociante equívoco, e que no Canto I é imprópria a forma depreciativa como se refere aos turcos, em colóquio com o Régulo mouro, opinião também partilhada por Francisco José Freire na *Arte Poética*, e que já anteriormente circulava. Contudo, a este propósito, Pina e Melo, nos «Prolegómenos para a boa inteligência do poema» o *Triunfo da Religião* (Coimbra, 1756), justifica e enaltece Camões, pela diversidade das facetas através das quais Vasco da Gama é caracterizado. A sua identificação, como sendo o herói do poema, irá ter vastas consequências na apreciação que dele é feita, logo a começar pelo título. O desagrado de Garcês Ferreira é tal que o modifica, substituindo o plural, *Os Lusíadas*, pelo singular sem artigo, *Lusíada*. O plural compreenderia uma nação inteira,

quando, em seu entender, o que está em causa é uma ação, a viagem à Índia. Assim sendo, são vários os críticos que não encontram motivos para a inclusão, na proposição, de um tão largo friso de barões, navegadores e reis. Nota Francisco José Freire que os Reis portugueses apenas entram nos episódios, e não na ação principal, que é a viagem do Gama.

Quanto à invocação, Pina e Melo não encontra justificação para que seja dirigida às ninfas. Além disso, também é reprovada a excessiva distância que a separa do início da narração, o que se deve à extensão da dedicatória, reparo esse também já precedentemente formulado.

As intervenções do poeta, quando fala na primeira pessoa ou se manifesta através de máximas, especialmente em final de canto, não colhem consenso. Garcês considera que superam os limites requeridos pelo distanciamento épico, e Pedro José da Fonseca (*Elementos de Poética Tirados de Aristóteles, de Horácio e dos mais Célebres Modernos*, Lisboa, 1765, 1781 e 1804) entende que, num poema pertencente a este género literário, é a própria representação de ações exemplares que contribui para emendar os costumes. Mas um dos aspetos da construção d'*Os Lusíadas* que merece mais viva atenção, e também mais vivo repúdio, continua a ser o uso da mitologia. Pina e Melo contesta frontalmente a opção de Camões, apresentando o habitual argumento de que não fica bem a um poeta cristão recorrer, em continuação, ao paganismo. Esta opinião é expressa nos «Prolegómenos» ao *Triunfo da Religião*, exemplo irrepreensível de um poema épico de matriz religiosa. Todavia, na *Balança Intelectual* (Lisboa, 1752), um texto de polémica, justifica Camões, recordando as estâncias 89, 90 e 91 do Canto IX, em que o poeta assume o carácter ficcional do plano mitológico. Por sua vez, Francisco José Freire formula um juízo mais elaborado. Sem deixar de registar as habituais reservas, classifica a alegoria de clara, conforme e honesta, notando todavia que, em sua opinião, seria desejável uma maior modéstia nas falas dos deuses. Neste âmbito, a posição de Faria e Sousa, que defendera Camões, sustentando que a alegoria tinha um sentido universal, não colhe, apesar da tímida tentativa de justificação levada a cabo por Garcês Ferreira, quando aproxima o nome dos deuses pagãos de nomes de planetas. Um dos episódios mais inquietantes, para a crítica, é o da Ilha de Vénus. É alvo de apreciações desfavoráveis pelo excessivo número de estâncias que ocupa, bem como pelo seu conteúdo, que é considerado impróprio, e também

porque as delícias da Ilha, sob o ponto de vista da coesão narrativa, contrariam o anúncio das dificuldades a superar pela frota lusitana feito no início d'*Os Lusíadas*. Não se trata de um ponto de vista confinado às fronteiras nacionais, tendo em linha de conta que certos tradutores estrangeiros deste período suprimiram ou reescreveram algumas das suas estâncias.

A matéria histórica escolhida, os temas, a articulação narrativa, os recursos retóricos utilizados e a linguagem são genericamente apreciados, mas não sem algumas reservas. A ideia de que a viagem até à Índia era um tema demasiado recente colheu certo eco, mas a elevação da matéria e o respeito pela verdade histórica acabaram por neutralizar esse óbice. Também o início *in medias res* e o entrelaçamento da narração da viagem com os vários episódios são muito elogiados. Para Garcês Ferreira, a articulação entre o herói, os episódios e a história é absolutamente perfeita, numa equilibrada proporção entre o número de versos de cada canto. Alguns reparos merece, porém, a Pedro José da Fonseca, o encadeamento entre os cantos, por implicar sucessivas quebras no ritmo da ação, nomeadamente em virtude das reflexões do narrador. A construção retórica do discurso é tida por exemplar, a tantos títulos, apesar de Garcês reprovar o uso de vozes cuja origem diz ser toscana, e Francisco José Freire, bem como Pina e Melo, considerarem desfavoravelmente aqueles aspetos mais trabalhados do estilo de Camões, que hoje são considerados maneiristas. O episódio das bandeiras, no início do Canto VIII, não deixa de desagradar a Francisco José Freire em virtude da sua inverosimilhança, mas o autor da *Arte Poética* não se cansa de louvar as admiráveis «pinturas» de Camões, na sua construção orgânica e retórica. De facto, figuras e episódios como Inês de Castro e o Adamastor serviram de fulcro a um conjunto de obras literárias enquadradas em vários géneros, e foram também tratados em gravuras, pinturas, esculturas e peças musicais, cujo levantamento e cujo estudo só em parte foram feitos.

6. Polémica acerca do *Verdadeiro Método de Estudar*. A severidade de muitos destes juízos decorre da avaliação do poema épico de Camões, no sentido de uma atualização que o transportava para a esfera do Neoclassicismo e para um universo de parâmetros prescritivos que iam muito além do horizonte histórico-literário em que fora produzido. Essa atitude de deslocação hermenêutica é o reverso de uma outra, que diz respeito à incorporação de Camões na generalidade do pensamento crítico contemporâneo, e tem por faceta particularmente exposta aquele que é um dos campos mais agitados do pensamento conceptual, as polémicas. Num período dotado de intenso dinamismo crítico, o nome de Camões percorre as páginas das várias diatribes que o marcaram, a começar pelo *Exame*

Crítico de Uma Silva Poética que em 1739 José Xavier Valadares e Sousa editou sob o pseudónimo de Diogo de Novais Pacheco, em tensão antibarroca, visando Caetano José da Silva Sottomaior, depreciativamente chamado, por sinal, «O Camões do Rossio». Mas Camões foi uma referência polarizadora para aquela que já foi considerada a mais acesa polémica das letras portuguesas, gerada em torno do *Verdadeiro Método de Estudar*.

Na célebre Carta VII, dedicada à poesia, Luís António Verney não lhe poupa críticas, as quais, pelo que diz respeito a *Os Lusíadas*, condensam afinal muitos dos reparos que tinham vindo a ser feitos, radicalizando-os. Em seu entender, falta erudição, juízo e discernimento a Camões, que não considera superior a outros épicos. A partir daí, os ataques sucedem-se. O título do poema devia ser o de uma pessoa ou de um lugar, na proposição Vasco da Gama devia ser apresentado como herói em termos inequívocos, há um excesso de episódios e ações secundárias, e o carácter do Gama não é adequado a um herói. Além disso, o poeta errou por enunciar explicitamente os seus pontos de vista, por introduzir as divindades pagãs, por construir de modo irregular muitos versos, por usar palavras alatinadas e por abusar das sentenças.

Nos juízos acerca de Camões, refletem-se as próprias ambiguidades do pensamento de Verney, quanto à relação entre poesia e retórica, pois ora atribui à poesia a racionalidade da retórica ora a relega para o campo do mero deleite ornamental. Mas, além disso, tais observações devem ser entendidas em correlação com o posicionamento provocatório desse crítico. Camões, poeta da pátria, emblematicava, por excelência, a mentalidade nacional que o autor do *Verdadeiro Método* tomou como alvo.

De entre as tantas intervenções na polémica que se seguiu à edição do tratado, costumam ser destacadas, pelo espaço que reservam à questão camoniana, a *Conversação Familiar e Exame Crítico, em Que Se Mostra Reprovado o Método de Estudar*, que o Padre José de Araújo editou sob o pseudónimo de Padre Severino de S. Modesto (com indicação de Valença, 1750), e a *Balança Intelectual em Que Se Pesava o Merecimento do «Verdadeiro Método de Estudar»* de Francisco de Pina e de Melo (1752). O primeiro contraria as opiniões de Verney, seguindo o *Método* passo a passo. Quanto à Carta VII, desmonta as suas incoerências, também no que diz respeito a Camões, e contrapõe, às críticas depreciativas que nela são

formuladas, um cotejo entre vários passos d'*Os Lusíadas* e da *Eneida*, donde infere a superioridade do poeta português, evocando também o reconhecimento estrangeiro testemunhado pelas várias traduções d'*Os Lusíadas*. Por sua vez, a argumentação de Pina e Melo explora as fragilidades de Verney com uma ironia distanciada e contundente. Ao reclamar a diversidade de gosto dos vários povos da Europa, aponta vias seguidas pelo sensismo, numa página em que cita o *Spectateur* de Steele e Addison.

A intervenção de José de Araújo na polémica em torno do *Verdadeiro Método* aglutina aquela que será uma das primeiras reações frontalmente enunciadas ao ensaio sobre a épica de Voltaire. Mas é possível que o relevo merecido por alguns tópicos, em toda a anterior discussão acerca d'*Os Lusíadas*, indicie a sua precedente divulgação, nomeadamente no que diz respeito à excessiva proximidade entre o momento em que Camões viveu e a viagem à Índia. Todavia, alguns anos volvidos, as posições do crítico francês encontraram no Pina e Melo dos «Prolegómenos» ao *Triunfo da Religião* e na introdução de Tomás de Aquino ao primeiro volume das *Obras* de Camões dois sólidos oponentes. Apontaram-lhe todos os erros acerca da História de Portugal e da biografia de Camões em que incorreu e que constituíram a base a partir da qual formulou o seu juízo.

7. Produção épica. O relevo merecido por *Os Lusíadas*, no plano crítico, tem profundos reflexos sobre toda a produção épica do Neoclassicismo. São-lhe implícitos posicionamentos ora de reverência ora de emulação, dotados de uma tal intensidade que deles se desprendem, muito facilmente, discussões críticas que acabam por pender para a quezília.

O poema de Camões é recorrentemente citado em prefácios a poemas épicos e o seu exemplo é seguido com bastante liberdade. Trata-se de uma referência fundamental nos textos introdutórios que acompanham a *Henriqueida* de D. Francisco Xavier de Meneses (Lisboa, 1741), o *Triunfo da Religião. Poema Épico-Polémico* (1756) de Francisco de Pina e de Melo ou *A Conquista de Goa por Afonso de Albuquerque*, do mesmo autor (Coimbra, 1759). O Conde da Ericeira, que na sua introdução à *Henriqueida* se aproxima dos padrões críticos do Neoclassicismo, em tudo o considera exemplar, mas o poema que compõe muito deve à estética barroca. Por sua vez, os «Prolegómenos» ao *Triunfo da Religião* traçam

um vasto quadro histórico do género épico, onde Camões se destaca, e *A Conquista de Goa* é precedida por uma rigorosa sùmula das regras do poema épico que se abre com a referência a Batteux, «Da epopeia», e apresenta Camões como um dos seus grandes cultores. Mas Pina e Melo segue vias muito diversas em cada uma destas obras, no primeiro caso, em interseção com a literatura apologética, no segundo caso, com o relato histórico. A estes poemas épicos, outros se poderiam acrescentar, alguns dos quais não ultrapassaram o estágio do simples esboço.

No que diz respeito ao Brasil, tem vindo a ser reconhecida à recriação do modelo épico camoniano e ao arcadismo, também ele devedor a Camões, um papel fulcral na formação da literatura brasileira. Merecem destaque os poemas épicos *Uruguai* de José Basílio da Gama (Lisboa, 1769) e *Caramuru* de José de Santa Rita Durão (Lisboa, 1781).

Tal como o comentário de Garcês Ferreira assinala a introdução de parâmetros neoclássicos na interpretação d'*Os Lusíadas*, assim as diatribes geradas em torno da produção épica de José Agostinho de Macedo e das suas impressões acerca do poema de Camões assinalam a parábola descendente da crítica camoniana de matriz neoclássica, enquanto sintoma do enfraquecimento do princípio de sistema. O juízo devastador de José Agostinho de Macedo, no «Discurso preliminar» (que depois reelabora nos dois volumes de *A Censura das Lusíadas*, 1820) ao seu próprio poema intitulado *O Oriente* (Lisboa, 1814), que entende ser superior a *Os Lusíadas*, irá desencadear uma polémica que envolve também o seu poema épico *O Gama* (Lisboa, 1811). Intervieram em defesa de Camões, o cardeal Saraiva, António Maria do Couto, Nuno Álvares Pereira Pato de Moniz e Raimundo Manuel da Silva Estrada, estendendo-se os ecos da diatribe até José Ramos Coelho. Macedo foi respondendo em sucessivos opúsculos, bem como nas páginas da publicação periódica *O Espectador Português. Jornal de Literatura e Crítica* (Lisboa, 1816-1818). Visava não só aquela nostalgia do passado onde incluía o sebastianismo, como também os camonistas portugueses emigrados para o estrangeiro (João Bernardo da Rocha Loureiro, Pato Moniz, António Maria do Couto, Morgado de Mateus, etc.). Aliás, já anteriormente Jerónimo Soares Barbosa retomara os princípios expostos por Verney, Cândido Lusitano e Pedro José da Fonseca, para a partir deles criticar duramente as opções de Camões quanto a verosimilhança, costumes, sentimentos e uso da

mitologia, num ensaio de carácter epigonal, *Análise dos Lusíadas de Camões* (ed. póstuma, 1859).

Na dialética, característica do Neoclassicismo, entre, por um lado, uma preceituação teórica que tende a regulamentar os géneros puros e, por outro, realizações literárias que resultam da contaminação entre géneros, *Os Lusíadas* assumem uma função propulsora muito dinâmica. São duas as tipologias genológicas mistas cujo desenvolvimento tem por referência o poema de Camões, o romance e o poema herói-cómico.

No caso do romance, mostra-o o «Discurso preliminar» de António das Neves Pereira que precede o *Feliz Independente* de Teodoro de Almeida (Lisboa, 1786). Vincular o *Feliz Independente*, que é designado como poema, a um género que inclui no seu historial a grande obra de Camões, passa também por uma estratégia que visa conferir dignidade à nova tipologia em gestação, o romance. Por sua vez, o poema herói-cómico fundamenta os seus efeitos paródicos num cruzamento com poemas da tradição épica, e *Os Lusíadas* formam a plataforma estruturante que subjaz a vastíssimas áreas da produção deste período, embora em eventual interseção com outros poemas herói-cómicos, como *La Secchia Rapita* de Tassoni, *Le Lutrín* de Boileau, *The Rape of the Lock* de Pope ou *Il Giorno* de Parini. Organização das partes do poema, situações, personagens, tiradas ou efeitos interdiscursivos, surtem efeito em função das remissões, que podem ser mais ou menos camufladas, para Camões. São elaborados nos mais variados ambientes e têm temas muito diversos, que podem ir do conflito entre o Bispo de Elvas e o Deão, no famosíssimo *Hissope* de Cruz e Silva, à sátira universitária contida em *O Reino da Estupidez*, que circulou anónimo.

8. O arcadismo. Na fase do Neoclassicismo que vai do rescaldo do Terramoto de 1755 até aos alvares do Romantismo, um dos mais intensos e contínuos focos de modelização e propagação da obra de Camões são os movimentos de Arcádia. O valor modelar que lhe é atribuído pela Arcádia Lusitana, desde o momento da sua fundação, vem repor aquele equilíbrio que fora posto em causa pelo radicalismo de Verney, para adquirir um sentido programático. Nas notas que ilustram o corpo dos *Estatutos* dessa instituição, o seu nome ganha relevo primordial. Além disso, nas Orações IV e V de Correia Garção erige-se em baluarte dos princípios programáticos de combate ao «mau gosto barroco» propugnados pela

agremiação. A noção das mudanças ocorridas entre o momento em que Camões vivera e a época em que este poeta escrevia, levou-o a expor com lucidez, na Sátira II, dirigida ao conde de S. Lourenço, um clarividente conceito de ciclo temporal, que rechassa repetições mecânicas. É também citado em âmbito genológico por António Dinis da Cruz e Silva na *Dissertação sobre o Estilo das Éclogas*.

No plano da produção poética, um dos campos que mais deve a Camões é o da exploração da intimidade do sujeito, com o correlato tratamento dos temas do tempo, da natureza, da mudança e do fado, em particular na obra de Cruz e Silva e de Domingos dos Reis Quita. A semelhanças vocabulares e retórico-estilísticas, há a acrescentar muitos cruzamentos de cariz interdiscursivo. A própria recriação de Petrarca processa-se, frequentemente, através da mediação camoniana. Por sua vez, nas odes e nas sátiras de Correia Garção e de Cruz e Silva são retomados passos d'*Os Lusíadas*, em versos de cariz celebrativo ou de acentuada solenidade. Mas Camões é também o ecrã mediador através do qual é elaborado o tratamento de figuras da tradição mitológica ou de personagens históricas. A tragédia de Reis Quita intitulada *Castro*, que se refaz ao episódio d'*Os Lusíadas*, ocupa um importante lugar na cadeia das sucessivas reelaborações a que o mito foi sujeito, dotado de incidência projetiva.

Os movimentos de agremiação contemporâneos da Arcádia Lusitana ou que se lhe sucedem continuam a conferir privilegiado relevo a Camões, tanto no plano das poéticas explícitas, como das implícitas. Reafirma-se o seu valor como marco de referência em âmbito genológico e como exemplo imitado nos planos semântico-pragmático, retórico-estilístico, métrico e interdiscursivo, por vezes com a transcrição de sucessivos versos. Essa modelização interseta-se com a de códigos de incidência epocal ou transepocal, relativos ao arcadismo, ao horacianismo, ao petrarquismo, etc. Um Árcade cujo percurso literário se estende até mais tarde, Francisco Joaquim Bingre, considera Camões como mestre de Correia Garção, Filinto Elísio e Bocage, ao longo de uma linha de continuidade.

Se as referências encomiásticas se multiplicam, o seu exemplo é constantemente citado, em particular como autoridade no que diz respeito à elocução, às propriedades da língua, aos efeitos retórico-estilísticos e à construção de cenas e quadros poéticos. António Ribeiro dos Santos

dedica-lhe a composição *À Memória do Grande Luís de Camões*. José Anastácio da Cunha, nas *Notícias Literárias de Portugal*, em resposta a uma indagação acerca de portugueses de relevo mundial, superlativiza o seu mérito, invertendo o tópico do enriquecimento pela experiência, em prol de um intelectualismo de matriz iluminista, quando nota que uma vida passada longe dos livros, entre viagens, pelejas e atividades comerciais, em tudo é contrária à que deve ter um homem de letras. Francisco Manuel do Nascimento, que usou o nome arcádico de Filinto Elísio, traduziu a ode de Renouard *Camoens*, acentuando as suas tonalidades sublimes.

Gera-se, pois, uma proximidade tal que o colóquio de ficção entre o poeta arcádico e Camões passa a ser circunstância poética recorrente. Nele podem ser tratadas questões literárias, que acabam por não ter particular aprofundamento. Noutros casos, a cumplicidade é levada a tal ponto que vivências íntimas ou circunstâncias existenciais que a ambos tocam se sobrepõem. As «lacrimosas elegias» e as «magoadas canções» de João Xavier de Matos são escritas, confessa o poeta, em conversa com Camões (soneto *Só com o grande e imortal Camões*). Por sua vez, um Filinto Elísio saudosos da Pátria e desterrado em Paris coloca os seus infortúnios em paralelo com os do poeta que correu mundo. Mas Bocage leva mais longe essa identificação, ao contrapor, com propósitos celebrativos, à má sorte que a ambos tocou, a disparidade dos seus próprios dotes de poeta, no célebre soneto «Camões, grande Camões, quão semelhante / acho teu fado ao meu, quando os cotejo».

No seio de um processo de interferência entre componentes de origem diversificada, as modalidades de imitação camoniana são fator relevante para a especificidade da obra de cada Arcade. Xavier de Matos faz de Camões charneira da sua doce melancolia, ao passo que a marquesa de Alorna segue o andamento sintático e rítmico de muitos dos seus versos. Por sua vez, para Filinto, Camões é a trama que entretece concepções basilares do seu universo poético. Evoca-o em chave dialética, no combate ao galicismo e a outros fenómenos de moda. Nas notas apostas à sua própria obra, sejam elas de seu punho ou do editor, Camões é a bitola pela qual afere concepções teoréticas, soluções linguísticas e opções translativas. Quanto a Bocage, a dramaticidade íntima da sua poesia brota de um confronto entre opostos que retoma o sentimento camoniano de

dissídio. As próprias etiquetas de filintismo e de elmanismo pressupõem uma modelização específica do exemplo camoniano. Se Bocage, tal como Camões, se conta de entre os grandes sonetistas da literatura portuguesa, alguns dos seus mais apreciados sonetos decalcam modelos contrastivos, estruturais e retóricos, e também ritmos e sonoridades, de matriz camoniana, ao passo que Filinto elege a sua obra como parâmetro a partir do qual fundamenta a recuperação de vocábulos do século XVI e a formação de neologismos, sempre à luz de um refletido sentido de equilíbrio.

É na confluência entre, por um lado, uma lição de pureza linguística herdada do filintismo, que se faz livre prática interdiscursiva camoniana, e, por outro, um entrelaçamento entre instância autoral e personagem, de tom elmanista, que passa a sobreposição, que se situa o poema intitulado *Camões*, de Almeida Garrett. Por conseguinte, a lição de Camões supera a tutela da normatividade, sendo o próprio Garrett a reconhecer que o seu poema «está fora das regras».

9. Síntese. A presença de Camões no Neoclassicismo salda-se, pois, no plano teórico, por uma exigente apreciação crítica da sua obra, que é objeto de circunstanciadas análises, e, no plano da produção literária, pela recriação do seu exemplo à margem de seguidismos, em correlação com a valorização dos grandes escritores portugueses do século XVI. A normatividade das poéticas de teor prescritivo levou a interpretações sistemáticas que operaram a revisão de alguns pontos de vista difundidos no período barroco, mas que acabaram por se esgotar, quando resvalaram para uma repetição circular. Daí decorreram, contudo, exigências críticas, que se manifestaram embrionariamente no campo da edição, e, com particular intensidade, através das polémicas. Mas foram os movimentos de Arcádia a conferir nova vitalidade à sua obra, como um clássico que, através de um círculo hermenêutico, é transportado para a contemporaneidade. No seio de uma produção poética muito vasta e cujas tonalidades são desiguais, o modo como Luís de Camões foi lido, interpretado e recriado no Neoclassicismo constitui um contributo fundamental para a sua historicização literária.

jesuíticas do século XVIII», *Bracara Augusta*, 65-66, 1974, vol. 38, pp. 160-178; ROSSI, Giuseppe Carlo, «*Os Lusíadas* e il Settecento portoghese», *Boletim da Academia Internacional da Cultura Portuguesa*, 8, 1972, pp. 67-96; SOUSA, Paulo Sérgio Guimarães de, «Sobre a recepção d'*Os Lusíadas* em França até ao século XVIII», *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, 23, 1998, vol. 18, pp. 43-82 [Universidade Federal de Minas Gerais].

Rita Marnoto

CAMÕES E O NEORROMANTISMO. 1. Na viragem do século, a exemplaridade camoniana configura-se segundo vetores entretrecidos desde Garrett e o Romantismo até às celebrações do Tricentenário (1880), desde a construção concebida por Teófilo Braga e adotada pelo republicanismo até às injunções da crise finissecular. Desse modo, aquela exemplaridade traduzia-se sobretudo na aura de Camões como «Poeta maldito» — que conhecera a sua mais alta actualização n'*A Fome de Camões*, de Gomes Leal — e na aura d'*Os Lusíadas* como «Bíblia da Pátria». Mas traduzia-se também já na aura de Camões como realização suprema do *Volksgeist* lusíada e na posição suprema de Camões no cânone literário português (MONTEIRO 1985; MACEDO, 1985; PEREIRA 2007b, 2010). Ora, articulando razões de poética com razões de ideologia, as correntes neorromânticas prolongam e intensificam essas várias linhas da exemplaridade camoniana; e, por isso, cultivam as relações intertextuais com a épica e a lírica camonianas, segundo a estética de identificação (na aceção lotmaniana) que lhes é própria, em regime de boa consciência cultural e linguística, sem a interferência da ironia que atua na receção modernista.

Camões interfere nos pontos nevrálgicos da poética desse Neorromantismo do primeiro quartel do século XX e nas consequentes características temático-formais da sua literatura. Recurso constante e irrebatível para os mentores e os órgãos de cada uma das correntes neorromânticas, figura culminante das sucessivas propostas de cânone lusíada em que, *pro domo sua*, cada corrente investe para se impor, Camões é também constantemente invocado e evocado para padronizar ou para coonestar quer a autorrepresentação do poeta — bardo e vate, inspirado e saturnino, confidente e oracular, cismático e profético — quer a reconfiguração do eu — heroico e terno, melancólico e apaixonado, sensível e religioso. A tudo isso subjaz o papel emblemático de Camões na

figuração neorromântica da «alma nacional», bem como nos propósitos de formação e de ação criativa coerentes com a fisionomia genuína da «raça», isto é, com as qualidades eletivas tidas por peculiares do povo português, organizado historicamente nessa síntese ideal ou espiritual que é a Pátria.

Da leitura antológica da épica e da lírica camonianas, colaça do culto neorromântico dos «velhos motivos» amorosos e patrióticos, defluem numerosos poemas e até narrativas, dramatizações e digressões biografistas, centradas num Camões efetivamente lido e amado, mas mais imaginado e mitificado do que rigorosamente conhecido; ao lado desses textos em que o próprio Camões é macrossigno fulcral, tornam-se incontáveis, já não só as alusões, mas as paráfrases ou variações de episódios (sobretudo o de Inês de Castro) e de personagens (do Gama ao Velho do Restelo) d'*Os Lusíadas*, as glosas e citações, em epígrafes ou incisos, de epifonemas e de outros passos lapidares quer da epopeia quer dos grandes sonetos amorosos. «Poeta-máximo, Supremo-Guardião, Padrão da Raça» — eis a efígie com que exaltam Camões as aparatosas *Folhas de Arte* que Augusto de Santa-Rita promove em meio de novas comemorações centenárias (1924), naqueles anos 20 em que a psicose da crise e do ressurgimento por toda a imprensa política e cultural suscita ou explora apoteoses de Camões, a que até a nascente *Seara Nova* não se exime.

2. «Há momentos em que um só homem é um Povo: Camões»: dando voz doutrinária ao que desde o dealbar da centúria reivindicavam os poetas mais representativos das tendências neorromânticas (como o António Corrêa d'Oliveira de *Raiz*), assim Teixeira de Pascoaes defende com veemência, na polémica travada com António Sérgio n'*A Águia*, a nuclear noção neorromântica de *Volksgeist* e a convicção de existirem intérpretes excepcionais desse espírito da nacionalidade. Este Camões neorromântico surge preferentemente retratado como na *Frota dos Sonhos* de Luís de Magalhães: «Ferido pelo amor e pela adversidade, / O Poeta guerreiro, afivelando a espada, // [...] // Seu coração evoca a imagem de Natércia, / Seu estro vai rimando os cantos da Epopeia...». Por outro lado, ao pressuposto de que, sendo a Saudade o nume tutelar da grei lusíada (e ao mesmo tempo a forma que a *Sehnsucht* revestia no âmbito da atualização do espírito nacional), o conteúdo específico que ela encerra é «isso que só nos pertence a nós colectivamente: — Um sentido amoroso das coisas e

dos seres», o Neorromantismo saudosista acrescia esta convicção proclamada por Pascoaes n' *Os Poetas Lusíadas*: «O amor é tão português que *Os Lusíadas*, aparecendo como epopeia, [...] representavam acima de tudo o eterno Poema trágico-lírico do amor saudoso.»

O entender da predisposição profunda para o enamoramento e de determinada atitude amorosa como traços identitários do *Volksgeist* português tinha a fonte próxima mais influente em Teófilo Braga — o mentor das celebrações cívico-culturais do Tricentenário de Camões (1880), o editor do *Parnaso de Luís de Camões* (1880), o autor de *História de Camões* (3. vols., 1873), de *Camões e o Sentimento Nacional* (1891), de *Camões — Época e Vida* (1907), de *Camões — A Obra Lírica e Épica* (1911) e de outros estudos ou confabulações camonianas. Ao mesmo tempo que propugnava o nacionalismo cultural e defendia o vínculo entre patriotismo e republicanismo, Teófilo promovia a centralidade (histórica e mítica) de Camões no imaginário e na pragmática desse nacionalismo cultural e desse patriotismo republicano; e é esse Teófilo Braga que depois influencia fortemente os neorromânticos, em particular os lusitanistas, pela crestomatia de motivos amorosos que em 1893 retira da *Visão dos Tempos*, pelo título — *Alma Portuguesa* — que escolhe para essa antologia lírica e pelas asserções justificativas que no seu preâmbulo ostenta.

Também António Sardinha, que, como ideólogo integralista e historiador revisionista, opera o *tour de force* exegetico de ver em Teófilo Braga um mestre da Contrarrevolução, como doutrinador literário põe em evidência no espírito da nacionalidade portuguesa aquela atitude amorosa que a sua própria obra poética modula, desde *Na Corte da Saudade* até essa psicografia da Grei com título camoniano que é *Pequena Casa Lusitana*. Querendo-se, por outras razões, discípulo de Teófilo Braga nos inícios do século xx, será Afonso Lopes Vieira o neorromântico que mais enfatizará aquela componente do seu legado, após o retorno à estrada real do tradicionalismo. Ao coroar a primeira fase da sua trajetória literária (e ideológico-cultural) com *O Poeta Saudade* (1901), Afonso Lopes Vieira deixa um *corpus* à época inigualado de intensa intertextualidade camoniana nos 21 sonetos da «Jornada Segunda» dessa coletânea; e essa sequência iria valer como *thesaurus* que potenciava não só o encontro com Camões, mas também a sua valorização como símbolo maior de toda uma campanha de reeducação ruskiniana na portugalidade. Em 1910, na

conferência *O Povo e os Poetas Portugueses*, Afonso Lopes Vieira faz ver em Camões mais do que um dos pilares da «persistência poética da raça»: enaltece-o como «pai do nosso espírito», génio do «canto do nosso heroísmo» e lírico incomparável da «nossa alma saudosa». Nesse mesmo ano, poucos poderiam adivinhar na publicação do folheto *Versos de Camões*, com breve notícia bibliográfica, o gesto precursor da parceria com José Maria Rodrigues na edição d'*Os Lusíadas* (1928) e na edição crítica da *Lírica de Camões* (1932) — a do famoso prefácio com a «Tese da Infanta»... Pelo caminho, os poemas de Lopes Vieira, desde *Canções do Vento e do Sol* (1911) até *País Lilás, Desterro Azul* (1922), distinguir-se-ão pela relação paragramática com a obra camoniana; e desde «Camões em Coimbra» (1915), palestras e artigos os acompanharão, fazendo avultar a atualidade do mito camoniano na recolção *Em Demanda do Graal* (1922). Afonso Lopes Vieira não deixa de invocar Camões como suprema instância de coonestação das insurgências cívicas que o levam ao cárcere após a apreensão pelo Governo da República dos versos contestatários do folheto *Ao Soldado Desconhecido (Morto em França)*, publicado em 1921: «O poeta português / que não passar ao menos uma vez / pelas prisões, / não será digno aluno de Camões.» Depois, Camões constituirá o símbolo maior de toda a intervenção discursiva de Afonso Lopes Vieira nos anos 20 e 30 em prol da reescrita de Portugal e da pedagógica restituição de um cânone nacional (sem embargo de progressivo apego ao «fundamental, corajoso e patriótico *inconformismo*», que transparece na conferência *O Carácter de Camões*, no mesmo ano de 1940 em que, com uma consonante sequência «No signo de Camões», surge a desconcertante modernidade poética de *Onde a Terra Se Acaba e o Mar Começa*).

3. Os nossos poetas neorromânticos autorrepresentam-se como superiores intérpretes da Vida, da História e da Natureza, e, consequentemente, como guias das consciências e da Grei. Mas a predestinada exceccionalidade de bardos e vates reconhece-se indissociável dos riscos e dos custos da suspeição e da marginalização, bem como dos estigmas das pulsões contrapolares e da índole agónica que num «assombro de pânico e encanto» ganha a possessão visionária. Nessa condição, procedem como Corrêa d'Oliveira nas trovas de *A Fala Que Deus nos Deu* ou como Lopes Vieira no limiar de *Ilhas de Bruma*,

colocando-se sob a égide de Camões «coroados / não de loiro celebrado / mas de espinhos a sangrar».

Embora numa cota estético-literária em geral mais modesta, o nosso Neorromantismo acentua, na esteira do Romantismo matricial, a missão do poeta como mestre ético-social, guia político e espiritual, de arauto com linguagem repassada de sabedoria e de visionarismo. Mais uma vez é Camões quem, por isso, os neorromânticos tomam por mestre: como em *É Portugal que nos fala*, de Corrêa d'Oliveira, a missão profética do vate pressupõe «a Voz que se alevanta / Com a Estrela de Alva alerta», à imagem e semelhança do «Alto Livro de Camões: / Versos que parecem ondas, / Palavras que são trovões!» Quase sempre, os neorromânticos indissociam o dom de encarnação da alma nacional e o dever de ardorosa condução cívica — de maneira que esta intervenção na circunstância contemporânea muitas vezes se cumpre por referência ao modelo camoniano que àquele privilégio é conatural: «Quando eu canto, o povo em massa, / Chora ouvindo a minha voz; / Novo Camões da Desgraça, / Canto a dor de todos nós!» (Mário Beirão, *O Último Lusíada*).

Mais na órbita de Pascoaes, mas a caminho da *Seara Nova*, a poesia de Augusto Casimiro dirige também o ímpeto missional para um papel de arauto camoniano do «espírito da raça». Assim, em *A Tentação do Mar*, opúsculo declamatório oriundo de um sarau republicano, vemos o poeta da ação historicamente orientada erguer um canto de exaltação patriótica sob o alto patrocínio de Camões («Quando oiço o Mar ao longe, embravecido, /.../ A cantar as estrofes de Camões...», «Vede os mareantes, [...] /.../ Dão ao Futuro os versos de Camões!»). *A Hora de Nun'Álvares* percorre depois os caminhos comuns a quantos se empenham em identificar fervor patriótico e sacrifício na Grande Guerra e em acalantar a entrega abnegada metamorfoseando-se em pugnacidade eufórica; e é a evocação repetida de Camões que conforta o olhar embevecido que lança sobre Portugal o «Marinheiro e Poeta» por determinação da raça.

4. Na senda de Teófilo Braga e de outros doutrinários oitocentistas que haviam sustentado que autores como Camões são grandes porque fundaram a criação literária sobre a base orgânica e fecunda da tradição nacional (LOURENÇO 1978), os poetas neorromânticos cultivam o nacionalismo e o tradicionalismo literários, cujas motivações, como aliás as do popularismo artístico (e não é por acaso que, como no ciclo *A Minha*

Terra de A. Corrêa d'Oliveira, emparelham versos de Camões com redondilhas de tradição oral), eram indiscerníveis do culto da língua pátria e da especulação em torno dos seus «mistérios» e dos seus dons extraordinários. Nesse conjunto de motivações e intuítos descobrem os neorromânticos outras tantas razões para se valerem da figura mítica de Camões e praticarem a intertextualidade com a sua obra.

Em *País Lilás, Desterro Azul*, de Afonso Lopes Vieira, é «guiados pelo Camões» que se aproximam os trovadores tutelares; e, efetivamente, acima de Gil Vicente e Crisfal, de Garrett e João de Deus, só ao Camões o lírico e a *Os Lusíadas* cabe a primazia no jogo de remissões de sucessivos poemas («Coimbra morta», «Rui Dias», «Novas Canções de Saudade e Amor — XVII», «Novas Canções de Saudade e Amor — XXVI»). Em A. Corrêa d'Oliveira, Camões torna-se patrono epigráfico do visionarismo nacional do ciclo *Na Hora Incerta ou A Nossa Pátria*; e a sua obra vê-se hiperbolicamente enaltecida no Livro 5.º, *A Fala Que Deus nos Deu*. Desde *Na Corte da Saudade* António Sardinha destaca por epígrafe o magistério de Camões; doravante o seu discurso poético quer-se ritual como o do «Conto do meu natal», em *Quando as Nascentes Despertam*: «Salgam-me a boca p'ra maior pureza / com troços de Camões e de Camilo»; compreensivelmente, nesse exercício programático de apaixonada retificação da Tradição pátria que é a panorâmica teoria de sonetos *Pequena Casa Lusitana*, Camões surge, uma e outra vez (com o Velho do Restelo, o Adamastor, a Ilha dos Amores...), como inigualável figura tutelar — e modelo da configuração dos outros eleitos do cânone, como António Nobre enquanto «Camões da decadência».

Do lado saudosista, Teixeira de Pascoaes — que Leonardo Coimbra (ele mesmo autor de *Camões e a Fisionomia Espiritual da Pátria*, 1920, para além de muitos outros textos como orador e ensaísta) e Jaime Cortesão (tão apaixonado por Camões enquanto poeta como depois enquanto historiador) exaltarão como o poeta por antonomásia na linhagem de Camões — encerrará o período neorromântico com *Cânticos*, onde os cumes do cânone já só são atingidos, ao lado de Virgílio, Dante e Agostinho, por Camões e Antero. Antes de polarizar a ação cultural de Jaime Cortesão à frente da Biblioteca Nacional — em 1921 Cortesão promove e prefacia a publicação fac-símile da edição de 1572 d'*Os Lusíadas* —, tal como a sua ação cívica à frente da primeira *Seara Nova*,

já Camões fora muito invocado pela sua paideia literária e pela sua poesia, em tópicos de *Sinfonia da Tarde* e no cânone da «Invocação ao fogo» de *Glória Humilde*. Também em Afonso Duarte é decisivo o horizonte de referência camoniano, especialmente no *Romanceiro das Águas* no qual avultam as notas de vibração histórico-patriótica, em equação com a sondagem do *Volksgeist* e com a ferida da decadência nacional, quase sempre em função de uma relação paragramática com a obra de Camões e com o «texto» histórico-cultural por ela motivado (PEREIRA 1979).

Aliás, é um tempo onde, mesmo cantando-se o *Raid Portugal-Brasil*, prevalece a evocação d'*Os Lusíadas* como «o Evangelho nosso, / A alma de Portugal» e, logo, única condigna «oferta de Coutinho» ao Brasil (pois efetivamente, num gesto que emblematiza todo um *Zeitgeist*, no hidroavião *Lusitânia* os dois argonautas só levavam por viático um exemplar d'*Os Lusíadas*). No setor vitalista, ninguém melhor o ilustra do que o próprio caudilho da corrente, João de Barros: ao integrar a «Ode a Camões» na coletânea *Ansiedade* (1913), o poeta retocava a maneira típica com que a exaltação neo-romântica do seu voluntarismo vitalista se vinha projectando num modelo heróico, mas cuidando de evitar os passadismos lusitanistas; também na *Oração à Pátria* (1917), enfático macrotexto com epígrafe d'*Os Lusíadas*, o poema *Povo* adopta como patrono Camões, porque o seu «pregão imortal» é «o clamor da raça, / Feito de beleza, argamassado em claridade» e porque, de acordo com o papel decisivo que às personalidades invulgares cabe na filosofia da História própria de republicanismo aristárquico perfilhado por João de Barros, o génio de Camões «inspira a grande voz do povo!».

5. Este ascendente plurívoco de Camões manifesta-se, naturalmente, no imaginário e na retórica: nas conotações de auto-representação por imagens de ímpeto alígero ou de lição naturista (por exemplo, na *Lusitânia*, de Mário Beirão, quando Camões delira em sonhos de Infinito, retrata-se como «Génio de águia a viver na tempestade...», e em *Ansiedade*, de João de Barros, é o mar desenfreado que sustenta o ato supremo do herói epónimo na *Ode a Camões*), nos reflexos imagísticos da miragem rústico-patriarcal (mormente quando o visionarismo oracular de António Corrêa d'Oliveira, n'*A Terra do Paraíso*, assim sintetiza metaforicamente a leitura de História pátria: «Lavrou a Lança, em conquista; / Lavrou Camões, a cantar; / E o remo; e a Cruz, além mar»),

etc. Mário Beirão retoma a dicção das *Rimas* em *Ausente* («Ó toadas peregrinas», «do meu olhar deriva / A luz da mais cristã melancolia!», «Uma fonte discorre Outonos tristes», «Anjo que um dia pela Vida erraste! // ... / Estranha fonte de ais, a discorrer sem fim», «De mim compadecida, / Visão do meu transporte», etc.). No Jaime Cortesão de *A Morte da Águia*, também Camões é norte muito denunciado, como em Afonso Duarte, por estilo e linguagem (e na deslocação mitográfica: «Novas tormentas, novo Adamastor...?!», «*Lusíadas* do povo, ando a escrevê-los»). Se o inventário refontalizante de *Lusitânia* glosa ostensivamente, num registo de messianismo nacional, «Aquela triste e leda madrugada», o ascendente da Canção X dá os parâmetros à réplica neorromântica da poética do desafio e da sua recriação da biografia modelar em *Terra Proibida* de Pascoaes.

6. Cada uma das correntes neorromânticas apropria-se do mito camoniano e da obra camoniana para configurações ou conotações de peculiares vetores temático-formais; e à presença radicular de Camões e do intertexto camoniano na caracterização sincrónica do Neorromantismo português e dos seus subsistemas vitalista, saudosista e lusitanista, corresponde naturalmente o seu ascendente e a sua capitalização simbólica na trajetória dos líderes e dos órgãos daquelas correntes (PEREIRA 1999, 2007). Este último aspeto histórico-literário costuma ser referido a propósito dos principais representantes do tradicionalismo lusitanista — embora sem se reconhecer toda a amplitude das suas implicações estético-ideológicas. Mas não se trata de parâmetro menos decisivo nos outros quadrantes do campo neorromântico.

Assim, o poeta-cidadão e pedagogo republicano que nos alvares do século XX depressa assume a liderança da corrente vitalista e emancipalista fará questão de lembrar como a meditação adolescente de estâncias da epopeia abriu caminho para presença constante de Camões na sua ação literária, desde a «Explicação» que em 1902 precede as próprias epígrafes de *Entre a Multidão* e a conferência *A Escola de Coimbra* (1910) sobre o espírito da nacionalidade que entretanto reconceptualizara como «lirismo afirmativo da raça» até ao relevo de pedagogia cívica atribuído ao Camões d'*Os Lusíadas* no estudo e antologia que por 1947 retoma o título de conferência de 1931 — *O Povo na Literatura Portuguesa*. Consequentemente, a par da relação intertextual que a sua obra poética vai

estabelecendo com Camões, a intervenção de João de Barros como orador e como articulista não mais deixará de explorar valências do mito camoniano (veja-se, por exemplo, «A tristeza nacional» de *A República e a Escola*, 1914, ou «O dia de Camões» de *Portugal, Terra do Atlântico*, 1923); depois, por esse diapasão afinará múltiplos artigos e crônicas das décadas seguintes, após ter publicado em 1930, com prefácio consonante e com modesta «História de Luís de Camões», a adaptação em prosa d'*Os Lusíadas — Contados às Crianças e Lembrados ao Povo*. Não surpreende, pois, que o Neorromantismo vitalista, no seu vetor de euforia sensualista e de fruição libidinal, e no quadro de uma visão da vida com pretensões prometeicas e dionisiacas, faça emergir a vertente hedonista do seu voluntarismo e empreste alcance antropológico à conceção voluntarista de atitude heroica que João de Barros procura difundir — «querer sempre dominar as forças contrárias ao nosso desejo» — e que a sua própria obra poética ilustra com a *Ode a Camões*; depois, acima das réplicas de outros poetas e dramaturgos, e de toda a ficção narrativa sintomaticamente atraída pela figura dos faunos, a erótica hedonista, que essa corrente neorromântica vai retomar o minoritário mas fulgurante estrato da obra de Camões, encontra poderosa realização na estética vitalista de um Aquilino Ribeiro tão irridentemente empenhado na revisitação de *Luís de Camões — Fabuloso, Verdadeiro* quanto na indagação de questões textológicas levantadas pela transmissão histórica da obra do poeta (cf. *Camões, Camilo, Eça e Outros Mais*). Quanto ao vetor de nacionalismo republicano, não é apenas em João de Barros — em poemas como «As tágides acordam...» de *Ritmo de Exaltação* — que o Neorromantismo vitalista se prevalece de Camões; vários escritores assim militam nos rituais cívicos do Dia de Camões ou da Festa da Árvore e noutras efemérides; no contexto da mobilização para a Grande Guerra e da legitimação simbólica dos sacrifícios decorrentes da beligerância, o mesmo se verifica com o Xavier de Carvalho dos *Cantos Épicos da Guerra*, ou com Nunes Claro, em hinos «Ao morto da Pátria, desconhecido» e «Aos soldados que partem».

Idêntico processo se verifica com Pascoaes e a corrente por ele conduzida. Na conferência *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo* (1912), o canto épico de Camões é convocado por Pascoaes ao remate retórico da célebre figuração da dialética pagã-cristã que Pascoaes sobrepõe à

conceção mnésico-prospetiva da Saudade, «a nova flor d’*Os Lusíadas*»; se a Saudade é «o Verbo do novo mundo português», «Foi ela que cantou as estrofes d’*Os Lusíadas*.» Quando a profissão de fé numa «nova civilização lusitana» ganha a forma de anúncio de *A Era Lusíada* (1914), essa profecia recomenda aos compatriotas que sobretudo cultivem a «sua própria alma» de portugueses — «a alma lusíada, camoniana, popular» —, formando-se e fortalecendo-se na História e na Paisagem de Portugal... em que o mar, «reino do Desejo», corresponde «à alegria descobridora, à épica estrofe camoniana». Ao discernir *O Génio Português na Sua Expressão Filosófica e Religiosa* (1913), Pascoaes alça premente Camões, antes de se pronunciar sobre os novos poetas. Se a sensibilidade dualista da Raça vibra em alguns dos nossos escritores, reconhece o druida de *O Espírito Lusitano ou o Saudosismo*, esses são «sobretudo Camões e Bernardim nos tempos antigos, e nos tempos modernos Camilo e António Nobre»; é certo que, tanto aí como em *O Génio Português...*, Pascoaes acentua que essa sensibilidade não se revelou então «em consciência», nem se definiu «em princípio religioso e filosófico» como só aconteceria com o Saudosismo; mas Camões merece importante ressalva, porque nos seus versos se canta já a saudade do céu, isto é, «a lembrança duma remota Perfeição» e palpita já, por conseguinte, «a alma lusitana na ânsia de dar à Vida numa nova expressão religiosa!». N’*Os Poetas Lusíadas*, de 1919, de acordo com o denso comentário sobre o «Lirismo camoniano», agora resgatado do apagamento perante o esplendor d’*Os Lusíadas*, Camões constitui a verdadeira figura-síntese. Não surpreende, pois, que o Neorromantismo saudosista, na sua dialética cognitiva e metafísico-existencial, bem como na palingenesia da Grei lusíada sustentada pela saudade, implique frequentemente Camões; assim acontece no ritual esotérico de *Marânus*, quando, em relação paragramática com a *Rimas* de um Camões dispersamente evocado por mimetismos de linguagem, o Canto XVIII, «Revelação final», acaba por, através de um processo de repercussão consagrado pela écloga dos Faunos, identificar a mediadora Leonor com a própria alma de Marânus: «Somos o mesmo ser... Em mim, existe / O teu passado e o teu provir...” // ... / “Ó minha alma! / Sou eu, sou eu!” “e os ecos acordados / *Minha alma...*, de leve repetiram.»

Por seu turno, o Neorromantismo lusitanista envolve Camões no seu cruzamento do dolorismo cristão tradicional com a mitificação poética da

História de Portugal. Nos combates em prol do resgate da «nação precursora», brande o amor genuíno à pátria contra a desnacionalização ideológica (perpetrada por estrangeirados e jacobinos) e convoca Camões a essa contenda; por isso, uma das «Novas Canções de Saudade e Amor» de Afonso Lopes Vieira estende assim a noção de degredo, nuclear em *País Lilás, Desterro Azul*, à condição coeva do português fiel: «Ouço, da Pátria, essa voz, / Oh Camões, com que choravas, / E tu lá contudo estavas / Menos no exílio que nós!» Figurando-se em diálogo com Camões, o poeta d'*A Fala Que Deus Nos Deu* assimila à visão desastrosa da sua época a própria desconstrução camoniana do contraste petrarquista entre bem passado e mal presente, mas logo garante a pervivência d'*Os Lusíadas* «na vil tristeza extrema / Desta hora incerta e fatal», enquanto os carrilhões de Portugal reboam «em coro matinal»; de facto, se a poesia lusitanista prefere por vezes glosar Camões ao confranger-se na denúncia pávida do declínio pátrio (como procede a *Elegia dos Reis*, de Alberto Monsaraz, com «No mais, musa, no mais que a lira tenho...»), geralmente a relação paragramática com a obra camoniana conota, como no *Romanceiro das Águas* de Afonso Duarte, a esperançosa expectativa de «Aquela madrugada...».

BIBL.: AA VV, *4.º Centenário do Nascimento de Camões*, Lisboa, 1924; LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Lisboa, 1978; MACEDO, Jorge Borges de, *Camões em Portugal no Século XX*, Coimbra, 1985; MONTEIRO, Ofélia Paiva, *Camões no Romantismo*, Coimbra, 1985; PEREIRA, José Carlos Seabra, «O Poeta maldito e os “profundos desejos decepados”», introd. a LEAL, Gomes, *A Fome de Camões [e Outros Destinos Poéticos]*, Lisboa, 1999; id., *Do Fim-de-Século ao Tempo de Orfeu*, Coimbra, 1979; id., *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa*, Coimbra, 1999; id., «Apontamentos sobre Camões no Neo-Romantismo português», *Relâmpago*, n.º 20/4, 2007; id., *Servanda Lusitania! (Ideia e Representação de Portugal na literatura dos séculos XIX e XX)*, Coimbra, 2007; id., *O Tempo Republicano da Literatura Portuguesa*, Lisboa, 2010; QUADROS, António, *A Ideia de Portugal na Literatura Portuguesa dos Últimos 100 Anos*, Lisboa, 1989;

José Carlos Seabra Pereira

CAMÕES NA POESIA BARROCA PORTUGUESA. O período barroco constituiu um dos momentos mais ricos na história da receção da obra de Camões. Não foram apenas os comentadores e teorizadores da literatura que se debruçaram insistentemente sobre ela, quase sempre para

a louvar. Tanto a lírica como a épica deste período acusam a marcada influência da poesia de Camões.

Como explicar este facto? Primeiro há que não esquecer que o preceito da imitação permanecia ativo no período barroco, se bem que a nova poética atribuísse também um papel de destaque ao engenho e à imaginação na criação literária, faculdades que se revelaram primordiais na reelaboração dos textos de Camões. Depois, dentro dos ideais barrocos, práticas como as da citação, glosa e recriação de trechos da obra de outros autores eram vistas como demonstrações da agudeza e do virtuosismo do poeta ou prosador que as levava a cabo. Por último, mas muito importante, acentue-se a atração exercida pelos textos de Camões sobre estes poetas que valorizaram enormemente a função estética e deleitosa da poesia e a sua capacidade de mover os afetos. Na obra do grande vate, apreciaram tanto a propensão para o conceito e o jogo verbal, notável nalguns dos seus textos, como a naturalidade, a sobriedade e o decoro que caracterizam tantos outros. Talvez possa mesmo dizer-se que, em termos da receção criativa, estes últimos foram os preferidos pelos autores barrocos.

Para o caso da lírica, consideremos, primeiramente, que vários poetas barrocos (mesmo aqueles cuja obra situaríamos, à primeira vista, mais longe de Camões) conjugaram, nalgumas das suas peças, as marcas linguísticas, estilísticas e temáticas que, quase instintivamente, associamos a este autor. Surgem, assim, em poemas dominados por uma impressão geral de harmonia, repassada de gravidade, as rimas em «mudança» e «esperança», em «tormento» e «contentamento» ou em «glória» e «memória», os qualificativos «doce», «suave», «manso», «vão», «falso», «enganoso», etc., os advérbios terminados em *mente*, a conjugação frequente do gerúndio, as antíteses *contente/triste*, *passado/presente*, *bem/mal*. Os temas abordados evocam igualmente os da lírica camoniana: a beleza e aspereza da mulher amada, o sofrimento amoroso, a mudança e seus dissabores, as dolorosas memórias do bem passado, as ilusórias esperanças de um futuro feliz. Contudo, várias marcas da estética barroca, como o visualismo, a acumulação de metáforas, o reforço da antítese e o tom hiperbólico espreitam nalguns destes poemas, sugerindo, desde logo, como autores barrocos trabalharam a obra de Camões. Por outro lado, note-se que não é possível afirmar que esta poesia de sabor camoniano, produzida em pleno período barroco, se

deve exclusivamente à imitação de Camões. Tendo em conta que as marcas que apontámos caracterizam igualmente a obra dos contemporâneos deste autor e dos poetas do início do século XVII, deverá antes falar-se da pervivência, na lírica barroca, dos temas e formas da poesia que a antecedeu, renascentista ou maneirista. Pelos mesmos motivos, se algumas décimas em redondilha maior, romances e cantigas de mote e glosa, do período barroco, evocam as repetições, antíteses e trocadilhos dos poemas em medida velha de Camões, não é seguro reconduzi-las todas unicamente à influência deste poeta.

Assim, apenas podemos falar da marca inequívoca de Camões na poesia lírica barroca portuguesa quando sintagmas, versos, estrofes ou poemas inteiros deste autor se tornam parte integrante dos textos poéticos dos poetas barrocos, o que se verifica na obra de quase todos eles.

Os modos mais simples de retomar os textos de Camões são a tradução e a citação. A primeira é apanágio de Manuel de Faria e Sousa, que verteu para castelhano variados sonetos do seu *Maestro*. A segunda constitui um trabalho mais frequente na poesia barroca. Na maior parte dos casos são citados um ou dois decassílabos de Camões lírico ou épico (ou um hemistíquio, o que constitui já uma reelaboração do original camoniano), perfeitamente enquadrados na sequência do poema barroco, respeitando o seu autor, muitas vezes, o sentido que eles assumiam no texto de origem. De facto, os poetas barrocos reconhecem na poesia de Camões uma beleza e uma expressividade que supera as suas próprias capacidades criativas, ao mesmo tempo que se apercebem de que a citação do texto camoniano, além de demonstrar o seu engenho, confere aos seus poemas densidade e polifonia. O excesso desta prática, associado ao seu valor lúdico, conduz mesmo ao aparecimento de alguns poemas centónicos de versos de *Os Lusíadas*, como os de André Nunes da Silva e de Frei Manuel do Sepulcro, por exemplo, que assinalam circunstâncias históricas do tempo.

A glosa é um trabalho mais extenso, que reflete o gosto barroco da amplificação e da repetição e que foi cultivado por um número menor de autores. De entre eles, destaca-se Barbosa Bacelar, que glosou, em oitavas, alguns sonetos de Camões e várias estrofes de *Os Lusíadas* e, em décimas, a primeira estrofe de *Sóbolos rios que vão*, construindo textos que em muito retomam temas, tom e léxico dos poemas glosados, mas que, ocasionalmente, adotam uma expressão mais empolada, porque mais

exclamativa e recheada de figuras. Note-se ainda que houve poetas barrocos (D. Tomás de Noronha, D. Francisco de Portugal e D. Francisco Manuel de Melo) que glosaram, em novos poemas, marcados pelo tom jocoso e onde se acentua o pendor para o realismo e a sátira, motes já glosados por Camões (*Perdigão perdeu a pena; Descalça vai para a fonte e Catarina bem promete*, respetivamente).

Muito mais interessante, variado e complexo é o trabalho de reelaboração de versos ou poemas inteiros de Camões, que permite observar claramente como a poética e a mundividência barrocas recriaram a obra deste poeta. Vejamos alguns casos.

Tendo em conta as finalidades pragmáticas e o circunstancialismo da poesia barroca, verifica-se alguma preferência por excertos da épica acentuadamente apelativos, como a Dedicatória. Esta é retomada, por vários autores, como Jerónimo Baía, Manuel Botelho de Oliveira, etc., em oitavas, epístolas, éclogas, canções e romances, onde se enunciam pedidos ou se traçam panegíricos. Por entre os vocativos *E vós*, *Vós*, e os imperativos *Ouvi*, *Inclinai*, do texto camoniano, formulam-se discursos marcados pela hipérbole e pelo jogo verbal. De entre os poemas líricos, conheceu bastante fortuna o soneto *Alma minha gentil que te partiste*, adaptado a diversas circunstâncias mediante a exploração da metáfora. Gregório de Matos retomou-o em vários sonetos de tema fúnebre (ora burilando-o, sob o ponto de vista verbal, ora reduzindo ao mínimo os elementos originais); Pina e Melo, num soneto, converteu a «alma minha gentil» em «alma do campo» e «espelho desatado», ou seja, num rio, confidente do seu sofrimento amoroso; Soror Violante do Céu, numa silva panegírica, transformou-a na *carmelita venturosa* recém-entrada no «assento etéreo» de um «ilustre convento». Teve também fortuna amplíssima e variada, na poesia barroca, o soneto *Sete anos de pastor Jacob servia*. Foi traduzido por Faria e Sousa, imitado por Miguel Leitão de Andrada, glosado e reelaborado, em duas ocasiões (uma mais perto do original, outra já em tom jocoso), por Barbosa Bacelar, e foi reformulado, a ponto de expressar conteúdos distintos dos do poema de Camões, por D. Francisco Manuel de Melo, no soneto *Estes mares que vejo, estas areias* (com amplo recurso à alegoria), e por Gregório de Matos, no soneto *Sete anos a nobreza da Baía* (onde emerge a sátira). Este soneto molda também parcialmente o final das oitavas de Soror Madalena da Glória, *Canto*.

Raquel e Jacob (in *Orbe Celeste*), reduzindo ou temperando as suas finalidades edificantes.

Aspeto igualmente interessante é o facto de vários autores barrocos retomarem distintos excertos da lírica e da épica de Camões, que parcialmente modificaram, quando traçaram a sua autobiografia, demonstrando, nalguns casos, que a personalidade e vida do grande poeta (tal como surgem plasmadas nos seus textos) os atraíam tanto como a sua obra. D. Tomás de Noronha, nas oitavas em que solicita ao Duque de Caminha auxílio monetário, procede a uma paródia da Dedicatória de *Os Lusíadas* e do *envoi* da Canção X, de modo a apregoar as suas «misérias não fingidas» e a detalhar as «verdades puras» da fome, tristeza e baixo estado em que se viu; Faria e Sousa, teatral como sempre, retoma a «vida / pelo mundo em pedaços repartida» da Canção IX, no seu poema *Patria y vida del autor*, e recorre a alguns passos autobiográficos de *Os Lusíadas* quando acusa os seus contemporâneos de ingratidão para com os seus serviços; Barbosa Bacelar evoca a Canção X, ao falar da constelação dura que o tirou da «materna sepultura», na sua silva autobiográfica alusiva às circunstâncias, minuciosamente descritas, da sua vida universitária; D. Francisco Manuel de Melo reelabora extensamente as redondilhas *Sôbolos rios que vão*, num poema que, afinal, se afasta do salmo 136, subjacente ao texto camoniano, e que reflete, mais do que um desejo de conversão da vida e do canto, o contínuo matutar do seu autor na busca da verdadeira serenidade, por meios que vão do controlo dos afetos à confiança na Providência Divina.

De entre todos os poetas barrocos, merecem especialmente o epíteto de camonianos Manuel de Faria e Sousa, pelo trabalho de tradução e pelo constante remeter da sua inspiração a Camões, Barbosa Bacelar, pelas suas glosas, e Manuel da Veiga Tagarro e Francisco de Pina e Melo pela frequência com que na sua obra citaram, adaptaram e recriaram os textos de Camões. Veiga Tagarro tece os fios laudatório, exortativo, narrativo e lírico da sua *Laura de Anfriso* (1627) recorrendo a dezenas de passos de *Os Lusíadas* e da lírica de Camões (mesmo aos poemas menos habitualmente retomados, como *Aquela cativa*, *Fogem as neves frias* ou *Aquele mover de olhos excelente*). Francisco de Pina e Melo retoma, na abertura das suas *Rimas* (1727), o soneto proemial *Enquanto quis fortuna que tivesse* e, a partir daí, sucedem-se as citações de Camões, as glosas e

as recriações (por exemplo de *Tanto de meu estado me acho incerto* e da Canção X), num conjunto que busca a moderação preconizada pelos teóricos da época. Diga-se, contudo, que estes poemas barrocos reduzem sensivelmente a carga semântica dos textos camonianos.

É ainda de referir que *Os Lusíadas* deram por vezes origem à paródia, embora bastante menos frequentemente do que seria de esperar, tendo em conta o relevo que este processo assumiu no Barroco, em textos que ficaram quase sempre inéditos (exceção, por exemplo, para as cartas de Frei Lucas de Santa Catarina no *Anatómico Jocosso*).

Na épica barroca, a marca de Camões está igualmente muito presente. Basta percorrer poemas como *Malaca Conquistada* (1634, 2.^a edição bastante modificada em 1758), de Francisco de Sá de Meneses, *Insulana* (1635), de Manuel Tomás, *Ulisseia* (1636), de Gabriel Pereira de Castro, *El Macabeo* (1638), de Miguel da Silveira, *Ulissipo* (1640), de António de Sousa Macedo e *Viriato Trágico* (1699, póstuma), de Brás Garcia de Mascarenhas, para encontrar numerosos sintagmas e versos deste poema citados ou reelaborados (v. «os mares cortam nunca navegados», «da lei da morte livres já», «melhor fora chorá-la que cantá-la») e ecos de vários dos seus passos e episódios (mesmo em epopeias de temática religiosa, como *Os Novíssimos do Homem*, 1623, de D. Francisco Child Rolim de Moura e *Memorial da Infância de Cristo*, 1639, de Soror Maria de Mesquita Pimentel). Os preferidos são, para além da Proposição e da Dedicatória, a Batalha de Aljubarrota, o Adamastor, o concílio dos deuses marinhos, a Tempestade, a codificação do herói no final do Canto VI e a Ilha dos Amores. Contudo, e uma vez que estas epopeias narram factos distintos dos narrados em *Os Lusíadas*, o que sucede, muitas vezes, é que os seus autores retomam parte do fraseado dos referidos episódios, mas não a totalidade do seu conteúdo e significado. Assim, por exemplo, versos do episódio da Batalha de Aljubarrota («Deu sinal a trombeta Castelhana, E as mãos [...] / Aos peitos os filhinhos apertaram») são adaptados às inúmeras batalhas que preenchem estas epopeias; as invetivas e ameaças do Adamastor são colocadas na boca de outros seres que sentem, por algum motivo, o seu poder ameaçado; as anáforas «*Amaina, Amaina*» e «*Alija, Alija*», da Tempestade, são utilizadas em quase todas as tempestades enfrentadas pelos heróis destas epopeias; os «fermosos limões» que, na Ilha dos Amores, «estão virgíneas tetas imitando»

decoram as florestas luxuriosas de espaços que não possuem o valor simbólico desta ilha, enquanto, na epopeia de temática religiosa, a paisagem natural descrita por Camões se vê incorporada, assumindo novo valor semântico, na descrição do Paraíso. Surge também, em muitas destas epopeias, «um velho de aspecto venerando», mas o seu discurso quase sempre diverge do proferido pelo Velho do Restelo. No *Viriato Trágico*, por exemplo, o ancião expõe o valor da obediência na milícia e, na *Insulana*, cabe-lhe profetizar ao herói os futuros feitos dos seus descendentes e parentes. Registam-se também casos em que num só episódio ou discurso convergem vários episódios, personagens e falas de *Os Lusíadas*. Assim, em *Malaca Conquistada*, quando Asmodeu, falando às entidades infernais, expõe o seu receio de ver triunfar a fé cristã por todo o mundo, devido à ação dos portugueses, entretetece toda uma trama de laços intertextuais com os discursos do Velho do Restelo, do Adamastor e de Baco aos deuses marinhos. Curiosamente, são também citados e recriados nestas epopeias alguns versos da lírica de Camões.

Outros extensos poemas em oitavas, que, embora animados de um sopro épico, não se enquadram totalmente no conceito de epopeia, denunciam igualmente a influência da língua, estilo e temática de *Os Lusíadas*, como a *Elvas Socorrida* de António da Fonseca Soares.

É verdade que podemos entender este surto de epopeias de autores portugueses no século XVII como resposta ao repto lançado por *Os Lusíadas*, um repto que acordou o fervor de celebração da pátria e igualmente a aspiração à composição de poemas épicos, o género mais prestigiado na poética clássica. Assim, são evidentes os intuitos patrióticos destas epopeias, mesmo daquelas que narram factos aparentemente distantes da História de Portugal (*El Macabeo*, *Ulissipo* e *Ulisseeia*). Em todas se encontram sinopses da História do país e discursos de evocação dos seus heróis, mercê do recurso a prolepses que recordam *Os Lusíadas*. Mas é também verdade que, numa época de profunda reflexão sobre as regras e o arquétipo ideal do modelo épico, a conclusão que se retira da leitura destas epopeias é a de que várias delas (como *Malaca Conquistada*, *El Macabeo*, *Ulissipo*, *Viriato Trágico*) afastam-se da poética que rege *Os Lusíadas*, mas seguem bastante mais de perto a da *Jerusalém Libertada* de Tasso, uma feliz confluência da preceptiva aristotélica e dos ideais contrarreformistas. Nesta medida, recusam o

maravilhoso mitológico e adotam o cristão ou prosopopeico, abrem espaço à ficção verosímil, buscam a unidade de ação, relacionando variados episódios bélicos e amorosos com o nó central do poema, e comprometem-se, ainda mais do que *Os Lusíadas*, com a celebração da fé cristã. Por outro lado, nalgumas delas, como *Ulisseia* e *Ulissipo*, a influência de *Os Lusíadas* parece secundarizar-se face à influência mais marcante, em termos estruturais, das epopeias de Homero e da *Eneida*, enquanto outras, como a *Insulana*, que constituem extensos panegíricos de um mecenas e da sua família, se afastam do valor formativo e universal da epopeia de Camões. Poderá então dizer-se que a marca de *Os Lusíadas* sobre a épica barroca é mais epidérmica que profunda? Talvez sim. A preferência pelo modelo de Tasso, mais adequado aos valores estéticos e ideológicos da época, explica este facto, mas, a este motivo, será possível acrescentar outro: na verdade, tanto a épica como a lírica do período barroco demonstram que a obra de Camões suscitou, entre os poetas desta época, mais do que o desejo de emulação, uma atitude quase reverencial de profunda admiração perante a sua qualidade estética e expressiva.

BIBL.: ALVES, Hédio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, CIEC, 2001; ARES MONTES, José, «La influencia española en la obra de Manuel da Veiga Tagarro» *Revista de Filología Románica*, 9, Madrid, Ed. Complutense, 1992, pp. 11-36; CAMPOS, J. A. Segurado e, «Estudo histórico literário», *Ulisseia ou Lisboa Edificada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, vol. II; CUNHA, Mafalda Ferin, «Introdução», *Obras Poéticas de António Barbosa Bacelar*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007; FERRO, Manuel, «A Recepção de Torquato Tasso na Épica Portuguesa», tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004; GLASER, E., «Miguel da Silveira's *El Macabeo*», Separata de *Bulletin des Études Portugaises*, XXI; MARTINS, J. V. de Pina, «Estudo sobre o valor literário do *VT* de B. G. de Mascarenhas», *Viriato Trágico*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996; MORUJÃO, Isabel, «Da Bíblia à Poesia, Jacob e Raquel: outros são os degraus», *Via Spiritus*, 13 (2006), pp. 97-119; id., «Por trás da grade: Poesia conventual feminina em Portugal (séculos XVII-XVIII)», tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005; MOURA, Gilberto, «Depois de uma leitura da *Malaca Conquistada*», *Claro-Escuro, Revista de Estudos Barrocos*, n.^{os} 6-7, 1991, pp. 93-97; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, Lisboa, ICLP, 1982; id., «Ecos literários nas *Obras Métricas*», in MELO, D. Francisco Manuel de, *Obras Métricas*, Braga, Ed. APPACDM, 2006, vol. I, XXIII-XXVIII; VASCONCELLOS, Carolina Michaëlis de, *Sete Anos de Pastor Jacob Servia*, Porto, Tipografia Elzeviriana, 1889.

Mafalda Ferin Cunha

CAMÕES E O ROMANTISMO PORTUGUÊS. Pode globalmente afirmar-se que coube à sensibilidade, à imaginação e à poética românticas, entre nós como na Europa, ver em Camões não só um ícone (como Tasso) de anseios e angústias modernos, mas também um grande e original poeta, queurgia redimir das críticas com que a rigidez neoclássica o tinha atingido.

Desde o último quartel do nosso século XVIII, já Camões vinha, aliás, suscitando fervor entre intelectuais/poetas — José Anastácio da Cunha, Bocage, Filinto, críticos literários como António das Neves Pereira ou Francisco Dias Gomes —, perturbados por frêmitos de sentimento e inquietações da razão que se conformavam mal com o timorato ambiente desse findar de Setecentos: eram atraídos pelo trágico destino de um português superior que, sonhando com glória, hombridade, amor, ventura, fora dramaticamente apossado, num tempo mesquinho, pela Fortuna e pela Pátria decadente; e fruía com a singularidade de uma voz poética que pusera impressionante *energia* na expressão dos seus ideais e dos seus desaires.

Estes autores e críticos «sensíveis», dispostos à fruição, tinham compreensivelmente passado a uma maior abertura estética que começou a isentar Camões de muitas das infrações aos cânones neoclássicos de que fora acusado (lembremos as censuras de Verney). Uma das mais acerbadas, provinda de um estreito critério racionalista de verosimilhança, fora a da incongruência do recurso ao maravilhoso pagão n’*Os Lusíadas*, epopeia inspirada em factos históricos modernos e vivamente impregnada de religiosidade católica. Ora, é significativo que António das Neves Pereira afirme, por exemplo (no «Ensaio sobre a filologia portuguesa por meio do exame e comparação da locução e estilo dos nossos mais insignes poetas, que floresceram no século XVI», publicado nas *Memórias de Literatura Portuguesa* da Academia das Ciências de Lisboa, tomo V, 1793, pp. 67-69), que, se julgava condenável fazer intervir como *atores* as divindades gentílicas num poema moderno e cristão, reclamava para o poeta o direito de utilizar como *imagens*, pela sua densidade semântica e virtualidades plásticas, os vultos e nomes da mitologia antiga.

Pelas décadas iniciais de Oitocentos, no contexto das circunstâncias difíceis do viver português, estes debates tornam-se mais acesos, tendo *Os Lusíadas* como alvo privilegiado. As invasões francesas, o embarque da

família real para o Brasil, a tutela britânica amargamente suportada, o surto liberal e nacionalista, agudizam o sentimento da individualidade e do valor lusos, acendendo um apego fervoroso a Camões, identificado com a Pátria (bem o ilustra, até no campo musical, o *Requiem* composto por João Domingos Bomtempo à memória do poeta, em 1819): tal como acontecera sob a dominação filipina, o culto camoniano voltava a assumir o cunho da resistência ética e cívica ao poder estrangeiro, aliada agora frequentemente a posições políticas progressistas; tocar, mesmo se por razões poéticas, em Camões pôde parecer então um crime de lesa-Pátria.

Compreende-se, neste contexto, que pretender um José Agostinho de Macedo ombrear com Camões, publicando em 1811 a epopeia *O Gama*, refundida em 1814 n' *O Oriente*, com comentários depreciativos da qualidade poética d' *Os Lusíadas*, tenha causado reações muito vivas, onde aos brios nacionalistas se associa já vivamente a colocação em relevo da pouca pertinência das regras para ajuizar do mérito de um poema. Pato Moniz, que publica em 1815 um paralelo inflamado entre *Os Lusíadas* e *O Oriente* (*Exame Analítico e Paralelo do Poema Oriente do R.do José Agostinho de Macedo com a Lusíada de Camões*), ou o Morgado de Mateus, que leva a cabo em 1817, em Paris, a sua magnífica edição da epopeia camoniana, ilustrada por Gérard e enriquecida com uma introdução, são das vozes que por ela mais combatem, brandindo armas que anunciam a erosão da poética neoclássica. O saldo a que chegavam estes lutadores acentuava que, por muitas infrações ao preceituário da epopeia que Agostinho de Macedo e outros apontassem n' *Os Lusíadas*, o poema de Camões empolgava a imaginação e o sentimento, enquanto *O Oriente*, com a sua regularidade escrupulosa e as suas alegorias sem vida, era de uma monotonia gelada. Alguns lances argumentativos da refrega são muito sintomáticos. Macedo, como D. Francisco Alexandre Lobo (que publica em 1821 uma importante *Memória Histórica e Crítica* sobre Camões, na *História e Memórias da Academia Real das Ciências de Lisboa*, t. VII), censuram globalmente o maravilhoso d' *Os Lusíadas*, por inverosímil, incongruente e indecoroso na pintura de Vénus e das ninfas: o sábio bispo de Viseu vai ao ponto de entender ruinoso para a valia da epopeia que ela premeie a virtude com «delícias da mesa e do amor» (LOBO 1821, pp. 268-269). Outro dos defeitos maiores apontados n' *Os Lusíadas* é nem sempre ter sabido Camões transportar a verdade histórica

para «o estado de verosímil poético» — palavras de Macedo —, deixando o poema baixar à nudez da crónica, como nos Cantos VII e VIII, que mostram as dificuldades «vulgares» do Gama ao chegar à Índia. Múltiplos atentados aos princípios da unidade e do equilíbrio das «partes» são também denunciados: entre eles, a longa analepse dos Cantos III e IV, que nos transporta a épocas afastadas da ação principal — a viagem do Gama —, ou a demora no episódio da Ilha dos Amores, posterior ao encerramento dessa ação com a chegada da armada lusa a Calecute. Ora os defensores de Camões (entre os quais está o cardeal Saraiva, frei Francisco de S. Luís, que publica em 1819, sob anonimato, *Apologia de Camões contra as Reflexões Críticas do P.e Agostinho de Macedo sobre o Episódio do Adamastor do Canto V dos Lusíadas*) não cedem a tais argumentos, apoiando-se fortemente no poder sugestivo da epopeia no seu todo. Pato Moniz celebra a construção hábil pela qual *Os Lusíadas* conseguem abarcar toda a história lusa. O morgado de Mateus, particularmente agudo em alguns comentários, responde à acusação das quebras da majestade épica no poema camoniano, louvando a sua variedade estilística, com presença até dessa «vulgaridade» denegrida que, a seu ver, lhe conferia uma credibilidade tocante; considera belíssimas as descrições das deusas e feliz a ficção da Ilha dos Amores, não só por achá-la uma encenação plástica sedutora, mas também por nela encontrar um remate coerente dos fios da ação e do sistema de valores desenvolvido no poema. Uma promissora pergunta ia surgindo destas análises: não criaria cada obra as suas próprias leis de coerência interna?

Nestes sinais de abertura crítica muito suscitados pelo caso d'*Os Lusíadas*, ecos haveria com certeza do favor que cercava Camões — o épico e o lírico — na Europa culta, cuja fermentação romântica tinha valorizado a literatura portuguesa e prestigiado, nela, o vulto do poeta infeliz, amante da pátria, sonhador, apaixonado, incompreendido. Lorde Strangford traduzira, desde 1803, para língua inglesa, numerosos poemas camonianos (*Poems from the Portuguese of Luis de Camoens with Remarks on His Life and Writings*), que falaram à sensibilidade exaltada de um Byron e a uma poetisa delicada como Elisabeth Browning, e são de 1820 as *Memoirs of the life and writings of Luis de Camoens*, de John Adamson. Os irmãos Schlegel, M.me de Staël, Bouterweck, Sismondi, que se sentiram atraídos pelo genuíno e pelo pitoresco no desejo de

conhecerem o homem sob a imensa variedade das suas conformações espaciotemporais, olharam com muito interesse para Portugal: nação meio-irmã da tão amada Espanha, e rica como esta da vivacidade sensitiva do Sul, reconheciam-na dotada, porém, de uma índole específica, manifestada pela sua literatura autóctone — a anterior à onda culta trazida no Renascimento pela imitação dos antigos; mas mesmo depois desse polimento uniformizador e inautêntico, os melhores poetas, diziam — e Camões era o grande nome evocado —, tinham deixado aflorar, no seu modo de imaginar, sentir e dizer, a fidelidade anímica a essa índole genuína, tão viva no passado medieval. O cantor d'*Os Lusíadas* era por isso mesmo elogiosamente considerado por aqueles críticos como um poeta nacional, *romântico* (no sentido peculiar que o adjetivo tinha então: fidelidade às raízes, originalidade de conceção, espiritualidade cavaleiresca, melancolia sonhadora unida à fruição da aventura e da beleza). O que nele valorizavam era assim o que fugia aos cânones cultos instalados em Quinhentos. Bouterweck, por exemplo, punha em relevo a singularidade da epopeia, incompreensível para quem a abordasse ignorando a época em que tinha nascido e negando-se a uma visão totalizante do plano da sua construção (Bouterweck, *History of Spanish and Portuguese Literature*, trad. do alemão por Thomasina Ross, Londres 1823, II pp. 139-206). Sismondi admirava, por sua vez (*De la Littérature du Midi de l'Europe*, 3.^e éd., Paris 1829, pp. 333-334, 390-391), que Camões, pondo «l'âme et le coeur» nas criações da sua imaginação, tivesse reunido na epopeia «une vivacité d'impressions tendres, une rêverie amoureuse, un culte de la volupté» que muitos tinham considerado indignos da majestade do género: não comovia o episódio do Adamastor, o monstro horrendo que se metamorfoseia em amante desprezado e choroso, por unir, dizia ele, «grandeur et sensibilité», numa associação que tinha chocado o gosto clássico de um La Harpe? De poema atentatório das regras da unidade e da verosimilhança, tal como as postulava a retórica clássica, *Os Lusíadas* eram, pois, apresentados agora como maravilhoso exemplo de um *todo* poético, de uma *forma orgânica*, cuja *unidade* nem o choque de climas estilísticos, nem a multiplicação dos níveis discursivos, nem a junção de elementos relutantes quebravam (lembremos a distinção famosa que Augusto Schlegel estabelecera entre *forma orgânica* e *forma*

mecânica nas suas *Lições de Literatura e Arte Dramática*, proferidas em Viena entre 1809 e 1811).

Esta reavaliação por que *Os Lusíadas* iam passando tornou-se entre nós notória na segunda e terceira décadas do século XIX, quando começou a dar-se mais ampla e profundamente a mutação romântica, favorecida pela abertura cultural provinda do êxodo para o estrangeiro causado pelos dissídios ideológico-políticos trazidos pelo surto liberal. Lembro, por exemplo, o *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, de Garrett, escrito em 1826, quando se encontrava em França. Nesse ensaio, onde pratica um historicismo incipiente e louva a inspiração nativa, denegrindo a voga classicizante que polira a língua e o gosto, mas abafara o modo autóctone de sentir e imaginar, Camões é exaltado precisamente pelo seu génio independente e inovador: engenho magnífico, diz Garrett, o autor d'*Os Lusíadas* deparara à sua volta com «poetas pigmeus», escravos da imitação, que estavam «entalados» entre «o cego respeito da antiguidade e as novas precisões que as novas ideias e o novo estado do mundo requeriam»; e tivera ânimo para abrir um caminho diferente, tornando-se desse modo o criador da poesia moderna, o «Homero das línguas vivas» (Almeida Garrett, *Obras completas*, ed. dirigida por Teófilo Braga 1904, II, p. 351). Cerca de dez anos depois, o jovem Alexandre Herculano (que também conhecera o exílio em 1828) escrevia para o jornal portuense *O Repositório Literário* um dos mais importantes estudos da nossa crítica romântica — «Imitação — Belo — Unidade» (1835, mais tarde integrado nos *Opúsculos*) —, onde a análise d'*Os Lusíadas*, com a de outros grandes poemas, servia o objetivo de demonstrar que a doutrina estética do Classicismo tinha postulado erradamente os princípios da verosimilhança e da unidade. «Cremos que existir na inteligência não é existir no mundo real», afirmava Herculano para desautorizar a estreiteza do entendimento clássico da mimese e vincar os direitos da fantasia criadora; e, falando depois do «imprescritível cânone» da *unidade* (que os românticos distinguiam da *regularidade*, ditada por leis), dizia que, pondo-a «mui longe donde os antigos a colocavam», não a fazia resultar da imitação da natureza ou da concatenação das «partes», mas da força centrípeta de uma «ideia» que residia no íntimo do criador, preso às condições históricas e geográficas em que crescera; esse «princípio vivificante» constrange, explicava, a que dê com ele «um som uníssono» a

«série de variedades» que intervêm no todo poético, reunidas, pois, «necessariamente». Por isso, afirmava Herculano que, n’*Os Lusíadas*, não fora o descobrimento da Índia que produzira o poema, mas, como sugeria o seu título, a ideia «pura, bela, imensa», da «glória nacional», vincando: «A unidade, que procurada de outro modo não pode encontrar-se neste poema, se encontra logo encarando-o por esta maneira. [...] Não é um facto que ele cantou; são mil factos, mas unidos todos por um ponto, a ideia do renome português.»

Razões patrióticas e sentimentais, mas também razões poéticas, conjugaram-se, assim, na admiração dos nossos primeiros românticos — Garrett, Herculano, Castilho — pelo homem Camões e pela sua poesia lírica e épica. O poema *Camões* publicado em Paris, em 1825, por um Garrett exilado, sofredor, desiludido com o devir português mas cheio de nostalgia da Pátria, ilustra exemplarmente quer a sedução exercida pelo vulto do grande poeta quinhentista, quer os estímulos colhidos no ambiente cultural estrangeiro para empreender ousadias formais que permitissem significar os complexos matizes do sentir moderno. No prefácio, dizia Garrett que a «índole» do poema era absolutamente nova, já que o escrevera deixando-se ir «depós o coração e os sentimentos da natureza», sem olhar a quaisquer «cálculos da arte»; e *Camões* ficou marcando de facto, com *D. Branca*, surgida um ano depois, o apego à inspiração nacional, a efusão da subjetividade e a liberdade de concepção — claros sinais de uma poética já impregnada de Romantismo. Saliente-se a estrutura digressiva do poema: utilizando múltiplos registos estilísticos, interrompem constantemente a ação ora fragmentos líricos colocados na boca de Camões como reinterpretações garrettianas da sua poesia (ver, no Canto V, as estrofes que têm por refrão os lindos versos «Rosa d’amor, rosa purpúrea e bela / Quem entre os goivos te esfolhou da campa?»), ora paráfrases d’*Os Lusíadas*, ora irrupções «autorais», em comentários acres ao destino infeliz e injusto desse poeta-irmão, em confissões de aguda nostalgia ou em diatribes dirigidas à Pátria hodierna, degradada como a do tempo do épico; essa estrutura gozava, porém, de *unidade*, criada pela harmoniosa convergência de todos os seus elementos para a criação de uma contínua sugestão elegíaca. Da anómala invocação à *Saudade* ao tradicional cenário da morte na miséria de Camões (onde ecoará talvez o quadro de Domingos Sequeira *A Morte de Camões*, exposto e premiado no

Louvre em 1824), passando pela evocação das frescuras melancólicas de Sintra, pelo funeral de Natércia, ou pelos trenos ante o desastre amoroso e o envilecimento do nome lusitano, a impressão globalmente deixada por aquele híbrido todo poético é a do desencanto feito de anelos impossíveis e de mágoas ante o fatal deperecer de tudo, embora em contraponto com o espiritualismo cristão. Talvez a própria obra camoniana, sob os ângulos por que a crítica romântica a apresentava, possa ter funcionado para Garrett — a par da poesia narrativa de um Byron — como um exemplo que o tenha ajudado a conformar a novidade do conjunto *orgânico* obtido neste poema, que chocou alguns leitores de gosto reacionário, mas emocionou profundamente jovens sensibilidades (como a do adolescente Gomes de Amorim, então no Brasil, futuro biógrafo do escritor).

Foi sem dúvida a íntima conformidade que havia, no caso de Camões, entre o destino individual de um poeta e o destino coletivo da decaída Pátria que cantara para exortá-la a regenerar-se sob o ardor de D. Sebastião — ambos terminando em desgraça trazida por desproporcionados sonhos de grandeza — que mais feriu a imaginação romântica. Por entre as mais variadas modulações e invenções biográficas, surgidas cá e também no Estrangeiro (refira-se, em particular, o romance do alemão Tieck, *A Morte do Poeta*, de 1834), é aí que se encontram as *invariantes* que conformam o *mito romântico* de Camões, que tanto se prestou a traduzir, com a fundamental tragédia do insulamento do génio e do insanável conflito do ideal com o mundo grosseiro e pragmático, outros anelos bem típicos da época: a amizade com o escravo Jau faz dele o homem de efetiva nobreza, que não cura de desníveis sociais e se condói com os bons e os desprotegidos; a incompreensão dos grandes torna-o o oposto do poeta áulico, que o povo, guardião da salubridade da natureza, sabe entender, cantando-lhe as trovas (como acontece no drama *Camões*, de Castilho, de 1850, inspirado no drama homónimo dos franceses Victor Perrot e Armand Dumesnil); a coragem e a cultura unidas à tristeza e a uma misteriosa reserva fazem dele (como no poema de Garrett ou no romance de Tieck) um desses heróis que respondiam a um gosto tão tocado pela melancolia quanto pela sugestão da energia austera e da revolta abnegada; e, com tudo isto, Camões era ainda o amante impetuoso, o cortesão galante, o marinheiro-soldado de vida aventureira.

Ao longo do Romantismo e também do Ultrarromantismo, perante o espetáculo tragicamente grotesco de um país politicamente fragmentado, esvaindo-se económica e moralmente sob o pragmatismo usurário ou a utopia idealista, quanto dialogaram as sensibilidades e as imaginações com o poeta d'*Os Lusíadas* e do grande Amor! Garrett não mais deixou de trazer Camões dentro de si. Ele está presente em *Frei Luís de Sousa* como um ícone da honra portuguesa, plasmada num livro que fala às almas «gentis» de damas e cavaleiros (como as de Maria, Madalena, Telmo Pais, Manuel de Sousa) de sonhos nobres e desenganos do mundo e da fortuna; nas *Viagens*, o poeta é homologamente recordado como um manancial onde a alma pode retemperar-se do materialismo alvar dos barões (ver cap. XXVI). Alexandre Monteiro dedica-lhe no Porto, em 1848, um drama em quatro atos (in *Obras Poéticas e Dramáticas*), tão patético e fantasioso quanto o de Castilho, de 1850. Luís Augusto Palmeirim canta o autor d'*Os Lusíadas*, nas suas *Poesias* (1851), como um profeta do destino português; João de Lemos inaugura o volume II do seu *Cancioneiro* (1859), intitulado *Religião e Pátria*, com a longa composição «Portugal», onde a Nação surge na alegoria de um velho ainda belo mas decrépito, que chora sentado à beira-mar, com uma espada partida a seu lado e um livro nas mãos — *Os Lusíadas* —, que ele diz ser o seu «testamento». Nos *Cantos Matutinos* (1858), Francisco Gomes de Amorim dedica um poema ao escravo Jau, mostrando-o tão inconsolável depois da morte do amo na miséria que se lança ao Tejo, solicitando às águas que lhe levem o corpo para o mar a fim de que não venha a possuí-lo a terra ingrata que não dera sepultura condigna a Camões. Soares de Passos identifica, por sua vez, o cantor de Natércia, numa das suas *Poesias* (1858), com o génio que teve o destino dos poetas, «almas de fogo, que um mundo vil encerra» e que no próprio talento encontram o seu algoz.

A este coro admirativo, de tonalidades exaltadas e tristes (quase exceção é o romance de Arnaldo Gama, *A Caldeira de Pero Botelho*, de 1866, onde só no «Epílogo» aparece o relato da miséria final de Camões, mostrado, nas cenas colocadas em Coimbra, como o estudante/poeta «Trinca-Fortes», chistoso e valente brigão ao serviço de causas justas), somam-se algumas vozes brasileiras: lembremos Luís Burgain, que em 1849 publicou no Rio de Janeiro um drama sobre o poeta, ou o muito jovem Casimiro de Abreu que, sofrendo em Lisboa de violenta saudade da terra

natal, compôs uma cena dramática, *Camões e o Jau* (1856), em que o poeta agonizante e o escravo que para ele pede esmola se comunicam confidências de amor, nostalgia e amargura.

Por 1880, ao prefaciар a 7.^a edição do *Camões* de Garrett, Camilo Castelo Branco, que também fora sensível à atração exercida pelo cantor d'*Os Lusíadas*, confessava que, após o entusiasmo que ele despertara e a tantas fantasias dera azo, mal o podíamos encarar «a uma grande luz natural»: «Queremo-lo na tristeza crepuscular das tardes calmosas, na mesta solidão dos mares, nas saudades do desterro, [...] vivendo da mendicidade do Jau.» Procurar a fisionomia histórica do poeta foi, todavia, no Romantismo, a preocupação de alguns: José Maria da Costa e Silva (*Ensaio Biográfico-Crítico*, vol. III, 1851), José Silvestre Ribeiro (*Estudo sobre Os Lusíadas*, 1853), o Visconde de Juromenha (que, durante a década de 60, se entregou à edição das *Obras de Luís de Camões*, muito pouco fidedigna, porém, no que toca sobretudo à lírica).

Lembre-se enfim, neste contexto, que foi de certo modo o poeta d'*Os Lusíadas* o rastilho da exaltação que deflagrou em 1865 na grande querela literária e ideológica designada por «Questão Coimbrã». Na «Conversação Preambular», Castilho, que, em 1862, antepôs ao poema *D. Jaime*, de Tomás Ribeiro, lamentou com acerto que *Os Lusíadas*, que ele tanto admirava, se tivessem tornado leitura escolar obrigatória, pois aborreciam as crianças, incapazes de entenderem tal obra. Desacreditava, porém, o seu juízo ao sugerir que o poema de Tomás Ribeiro tomasse o lugar da epopeia, emitindo opiniões que pareciam alvejar a qualidade poética desta. Foi João de Deus quem mais assumiu então («*Os Lusíadas* e a Conversação Preambular», in *O Bejense*, 7/XI/1863) a defesa de Camões, exaltando a eficácia dum verbo poético que ficara marcando «uma época na história do mundo», ao dar corpo a uma mensagem densa de significado não só nacional e epocal, mas também simplesmente humano.

BIBL.: MONTEIRO, Ofélia Paiva, «Camões no Romantismo», Coimbra, 1985 (sep. de *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIII, pp. 119-137); MARTINS, Catarina e GARRAIO, Júlia, *Camões na Alemanha. A Figura do Poeta em Obras de Ludwig Tieck e Günter Eich* (Coordenação de Maria Manuela Gouveia Delille) Coimbra, Livraria Minerva/Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, 2000.

CANÇÃO. No seu conjunto, as canções camonianas, elaboradas nos moldes da matriz petrarquiana e explorando a tradição que impõe o género como poema lírico de expressão amorosa, mostram um poeta que afirma a excecionalidade da sua vida e do seu sentir, para legitimar a interpretação que faz do mundo, assente na consideração egótica da sua história pessoal. Numa época em que o público e o privado se moviam em esferas muito distintas, a maior parte dos poetas petrarquistas encontrava a justificação para o seu trabalho artístico e para a exposição despudorada dos seus sentimentos no cunho de exemplaridade da biografia ou dos estados psíquicos analisados. Camões, pelo contrário, encontra a universalidade poética principalmente na afirmação do carácter excecional e trágico da sua história e no grito da sua dor, ou seja, nas características que o impediriam de se tornar modelo de proveito para o leitor.

Entre os editores contemporâneos, as dez canções provenientes da 1.^a edição (1595) são aceites como autênticas. Delas, apenas uma não reúne as condições necessárias à inclusão no cânone mínimo (não há testemunho manuscrito), ainda que Leodegário de Azevedo Filho diga acreditar na autoria camonianana. Se apresenta dez poemas sob o título «canção», é porque, na senda de Emanuel Pereira Filho, abrange nesta classificação a ode *Tão suave, tão fresca e tão fermosa*. Costa Pimpão restringe-se às dez canções de 1595, Hernâni Cidade aceita mais uma, proveniente da edição de 1861. Na edição do *Parnaso* empreendida por Teófilo (1880), o número de canções quase dobrou, atingindo o seu máximo.

Nas *Rimas*, outros géneros abrem-se ao tratamento de vários temas explorados em diferentes tonalidades sentimentais, da serenidade à angústia e até ao gracejo galanteador; as canções fecham-se sobre a consideração do Amor e do poeta que, com raras exceções, interpreta a sua vida em função do carácter destrutivo e persecutório da força do amor e do destino, e, ao mesmo tempo, legitima a sua interpretação do mundo e da vida pela consideração egótica do seu caso pessoal.

Nem a imagem do poeta que se constrói a partir das canções nem a da perceção que tem do amor e do seu lugar no mundo são inteiramente coerentes. É certo que nem todas as dez apresentam a mesma intensidade ou aprofundam os mesmos traços, movidas que são por circunstâncias diferentes, mas, mais do que isso, não há nelas uma linha de continuidade que justifique a alteração do sentir na construção de um percurso poético;

os sentimentos contraditórios, a hesitação e a incompreensão apresentam-se como características da própria complexidade do sujeito lírico e da sua apreensão do mundo.

É necessário ter em consideração que a experiência pessoal exposta nas *Rimas* não é o acontecimento vivido, mas antes o entendimento dessa experiência, e esta não se constrói imediatamente a partir do acontecimento vivido. E, nesse sentido, a integração de Camões na sensibilidade petrarquista, tal como ela surgia aos poetas da segunda metade do século XVI, revivescida por influência do neoplatonismo, oferece uma base interpretativa importante, uma vez que, da mesma maneira que o pintor deve retratar segundo a imagem idealizada que tem interiorizada, também Camões apreende o mundo e se analisa a si próprio em constante confronto com um ideal que persegue, num movimento doloroso em que permanentemente desanima e recobra alento. Nas imagens que a lírica nos oferece do mundo vivido e percecionado, mesmo o grito de sentimentos declarados espontâneos é também construído a partir de concepções filosóficas e culturais que justificam o lugar central ocupado pelo Amor na mundividência do poeta. A análise do amor confunde-se com a história pessoal e, através da evocação introspectiva, o poeta mostra a sua natureza complexa e até contraditória.

Os traços gerais da idealização do amor encontram-se ao longo da Canção VII, *Manda-me Amor que cante docemente*, com uma nitidez que não é muito comum na lírica camoniana e que, de qualquer maneira, não desfaz a sua complexidade.

Dentro do enquadramento teórico de Bembo, a canção conta a metamorfose espiritual e psicológica que o amor provoca naqueles que traz sujeitos. Seguindo um fio narrativo, o poeta analisa a sua própria experiência e, oscilando ambigualmente entre a figura mitológica do Amor e o sentimento amoroso, dá um cunho moderno às suas hesitações e inquietude quando se impõe como centro num conflito de que é, não espectador passivo e impotente, mas antes agente. Mesmo se, num processo rigoroso de análise pormenorizada que deve muito à influência recebida de Boscán, o poema se alicerça em conflitos que derivam da típica oposição Amor/Razão, e no esmiuçar introspectivo das suas diferentes tonalidades, é o sujeito lírico, e não esses conflitos, quem ganha

o primeiro plano, quando não se reconhece nos modelos já codificados e social e culturalmente aceites.

O Amor é, nesta canção, uma entidade malévola e cruel. Por outro lado, contudo, o sentimento que provoca torna-se fonte de aperfeiçoamento individual e de elevação. A liberdade que o poeta pensava gozar enquanto, sem conhecer Amor, se ria dos enamorados e dos sintomas estranhos que neles via, era afinal um estado imperfeito: o amor a que resistiu e conscientemente viu ser causa da sua perdição, tornou-se, depois de se ter dado a conhecer na sua «mor fineza», fonte de entendimento. Desenvolve-se então uma rede de lexemas que apoia o sentido da metamorfose espiritual operada, e, assim, o amor, sublimado na alma do amante, é colocado fora da categoria do humano e elevado, como a senhora, ao sublime.

Naturalmente, como se vê com mais pormenor na Canção I, *Fermosa e gentil dama, quando vejo*, a senhora amada é simultaneamente causa de fraqueza e de elevação do poeta, que se sente presa do desejo até conseguir não querer mais do que o seu próprio amor. O caminho, muitas vezes apontado e favorecido pela altivez fria da senhora ou pela necessidade de «enganar» o desejo, vai conduzindo a um progressivo aperfeiçoamento, a um «afinar» do sentimento que se opera pela imaginação, pelo pensamento «que é divino».

A recordação da imagem da senhora faz-se no respeito pela convenção petrarquista do ideal feminino. Na Canção I, por exemplo, a própria ordem preceituada para o catálogo é respeitada. O retrato esboçado não permite, no entanto, a identificação de uma pessoa singular, antes ocasiona a inclusão dessa senhora no tipo, físico e psicológico idealizado, que os poetas quinhentistas cantaram até à exaustão. As canções camonianas, apresentando retratos estilisticamente sugestivos, singularizam apenas traços como a voz ou o riso brando, a luz do olhar ou o ouro dos cabelos, sugerindo sempre o inefável que se traduzirá por «um não sei quê» que faz pasmar o poeta e a própria natureza. O poeta consegue assim tornar esses traços expressivos, porque, perspetivados em função do sentimento que nele despertam, vão reavivar o passado e de certa forma justificar o estado anímico em que se apresenta. No *comiato* da Canção VII, o poeta levanta a hipótese de não ser acreditado, tal é o estado de perfeição evocado, mas reafirma as suas palavras, em que se sente nitidamente a influência da

interpretação renascentista da filosofia de Plotino. A força que irradia da senhora, intermediária entre o mundo humano e o da beleza ideal, desperta sentimentos divinos, o que justifica que ao leitor isento seja incompreensível a transformação operada pelo amor, e inatingível a harmonia dos sentimentos divinos a que é alcandorado o amante: «Canção, se quem te ler / não crer dos olhos lindos o que dizes, / pelo que em si s'esconde, / os sentimentos humanos, lhe responde, / não podem dos divinos ser juízes.»

O amor pode ser simultaneamente promessa e culpa, esperança e remorso. A ambiguidade da sua perceção transmite-se por vezes em imagens que confundem o sentimento com a entidade mitológica, cruel e cega, que se conjuga com a Fortuna para perder o poeta. Se Camões descortina o desconcerto do mundo exterior, em que nem o merecimento nem as ações meritórias são recompensados, também se vê a si próprio excluído pelo próprio amor de um mundo perfeito e harmonioso que persiste em cantar. Com efeito, a imagem que recria de si não se integra no mundo de glória que pensa ter entrevisto e de que se considera merecedor. Quando funde a consideração do amor com a história pessoal, reduzida e desenraizada, à evocação de momentos em que a «glória» foi entrevista, os pormenores objetivos desaparecem, revalorizados pela memória e pela emoção da lembrança.

Nas *Rimas* camonianas, ocupa lugar central a luta entre uma história pessoal, ou como tal afirmada, e um ideal de amor em que o poeta acredita e pensa ser fonte de harmonia. E sendo certo que várias fontes, das filosóficas às literárias, convergem para a conceção neoplatónica do amor, não admira que o reconhecimento parcelar de algumas características renove no poeta a esperança de atingir o mundo de perfeição e unidade que supunha entrever em alguns momentos de fuga ao desconcerto a que se sente condenado, mas que rejeita na ânsia de encontrar o sentido oculto da vida e do mundo.

O esquema narrativo que a canção, por tradição do género, explora, aliado à afirmação de verdades puras e a um tom de intensidade dramática, dá a muitos poemas camonianos o cunho de espontâneo desafoço, dentro do princípio petrarquista da *imitatio vitae*, ou seja, de afirmação do cunho de verdade autobiográfica das peripécias e sentimentos evocados.

Por isso, se muitas referências encontradas nas epístolas se podem localizar no mundo histórico exterior ao poeta, o pano de fundo das canções encontra-se na vida poeticamente evocada e tragicamente sentida no próprio poema. Não admira, portanto, que deem azo a interpretações muito diferentes entre si passagens narrativas onde o impulso autobiográfico se pode supor subjacente, ou se encontrem afirmadas como «verdades puras» as tormentas evocadas.

Nos séculos XVII e XVIII, procurou-se preencher lacunas da biografia de Camões com a leitura referencial de passagens da lírica, sobretudo dos sonetos e das canções. Já Faria e Sousa procurou ordenar as canções segundo um fio cronológico, ao comentá-las na sua edição das *Rimas Varias*, e era natural que no último quartel do século XIX, em que as comemorações do tricentenário do nascimento do poeta impulsionaram a leitura crítica das *Rimas* sob o signo do biografismo positivista, a aceitação, mais ou menos judiciosa ou acrítica, da inspiração e referencialidade biográfica fosse atraente, daí que as canções, desenvolvendo mais do que os sonetos alguns motivos, tivessem sido fundamentais na construção de diversas, e diferentes, biografias (como, aliás, continuam a ser hoje em dia).

Mas, já sob outros rumos dos estudos literários, tanto Hernâni Cidade como António José Saraiva recusam criticamente as tentativas de Storck, que procura reconstruir passos da biografia interrogando a obra, mas admitem que o conhecimento de alguns passos da vida de Camões nos poderia esclarecer o significado a atribuir à transformação que o real sofre na sua poesia lírica e, em alguns casos, indicar ao leitor a provável intenção autoral. Posteriormente, Jacinto do Prado Coelho considera que o leitor encontraria na própria obra camoniana, nomeadamente nas canções autobiográficas, a IX e a X, todos os elementos necessários à compreensão e reconstituição da biografia poética, a única que poderia ser convocada para a interpretação de alguma passagem mais hermética dos poemas. Mais modernamente, Vítor Aguiar e Silva distingue com nitidez a vida e a biografia poeticamente elaborada, frisando que Camões, integrado na estética petrarquista, segue como princípio poético a *imitatio vitae*, pelo que não se pode aceitar a repetida afirmação de veracidade dos acontecimentos recriados na sua poesia. A leitura que estes vários autores fazem de várias canções, e, em particular, das IX e X mostra bem as

diferentes posições que assumem e se repercutem depois no entendimento de toda a obra lírica de Camões.

Em qualquer caso, os elementos que se encontram nas canções camonianas não se organizam com intenção de recuperar ou criar uma biografia, real ou poética, através de uma narrativa coesa e organizada, antes se apresentam com a força do lirismo, como elementos dispersos que se impõem ao poeta pelo valor afetivo de que se revestem.

Não quer isto dizer que as canções não possam ter sido inspiradas por acontecimentos reais, ou não lhes aludam. No entanto, esse rasto perde-se, e, como é aliás típico da poesia lírica, o real existirá enquanto construção do eu lírico, isto é, quando deixar de ser exterior ao poeta, e existirá apenas em função do significado subjetivo que assumir para o poeta.

Nas primeiras estrofes de canções como *Com força desusada* ou *Junto de um seco, fero e estéril monte*, desenha-se um cenário que permite a localização geográfica; mas a partir do momento em que o poeta ocupa esse espaço (um repetido «aqui» marca a sua posição), transforma-se num sentido, isto é, encarna a sua real função expressiva.

Aliás, mesmo quando um «ali» poderia levar a pensar que o poeta partilharia as suas recordações com o leitor que idealiza na canção *Vão as serenas águas*, depressa se esvanece a consciência da presença desse interlocutor implicado pelo deítico. A suavidade alegre da natureza, que outrora foi cenário de felicidade, impulsiona, num gesto tão grato ao Petrarca das «Chiare frescheet dolci acque», a memória, triste, mas calma e resignada, e as recordações avivam a incredulidade do poeta que vê chegado o fim de um amor. Como se a limpidez do cenário não permitisse a tormenta e a indecisão, tal como o curso de rio é sem retorno, também o apartamento é considerado definitivo, e, por isso, uma vez que não resta nem a esperança, nem o desejo dela, a lembrança é aceite quase como uma promessa de conforto. Por conseguinte, a canção será apenas memória.

A canção *Com força desusada*, que, tanto no início como no seu encaminhamento, colhe muitas sugestões de Garcilaso (da Canção IV, em particular), para logo delas se afastar, mostra, não pelas palavras e sugestões que encerra, mas por força mesmo do ritmo dolente adotado, um desencanto melancólico e calmo, pouco usual quando o poeta rememora a sua vida. Dir-se-ia que a exaltação de outras canções dá aqui lugar a uma

tristeza suave porque ainda alimentada pela esperança que o poeta nega ter e em vão combate, orientado pela razão.

Ferido por Marte, o poeta explora ambigualmente uma linguagem poética em que vida e morte ganham sentidos figurados para galantear a dama e provocar a sua comiseração. No entanto, dirigido pela razão, mas confundindo o próprio significado das palavras e procurando voluntariamente apagar a dimensão de um tempo futuro, concluirá: «[...] se algum dia / desesperar pudesse, viveria». Aliás, o esquema narrativo e a abertura à notação do espaço exterior com que abria o poema esvanecem-se rapidamente, para dar lugar a observações que não se enraízam na experiência localizada no tempo ou no espaço, mas que se confinam poeticamente na consciência e na memória do poeta. Vida e morte deixam de ter significado exterior; apodera-se do sujeito, maltratado por Marte e por Amor, um cansaço que o faz desinteressar-se do presente e duvidar da consistência do passado, que afinal era já engano e ilusão voluntária do amante que não interpretara os sinais adversos da mulher amada. E pode por isso na Canção II equiparar-se aos supliciados que continuamente veem renascer a sua pena e, com ela, a sua vã esperança.

Não é, no entanto, este tom de aceitação elegíaca e até de racionalização calma da afetividade aquele que mais caracteriza as canções camonianas. A argúcia do poeta está permanentemente desperta, pronta a guiá-lo por raciocínios que, sob uma aparente lucidez, encobrem uma argumentação falaciosa, ou até viciada, na interpretação da sua vida, e vão sublinhando a vanidade dos seus méritos e a nobreza sentimental, num ímpeto verbal em que Aguiar e Silva nota um sintoma da melancolia maneirista.

Nas *Rimas* camonianas, a solidão do poeta leva-o a tornar a escrita tema frequente das canções, como se a arte pudesse servir de lenitivo ao poeta, como serve aos pastores da literatura bucólica. As próprias convenções do género impelem à consideração da função da escrita, ao isolarem o mundo do poeta do mundo do leitor: quando o poema termina, o poeta dirige-se à sua canção e, numa estrofe mais curta do que as anteriores, reflete sobre as suas próprias palavras, os sentimentos a que deu vazão, as suas intenções. Esta interpelação final sublinha o isolamento em que se encontra, dado que as palavras da composição não se dirigem em primeiro lugar a um ouvinte ou leitor; mesmo o poeta as escreveu para serem enviadas a uma

destinatária, mesmo se persegue um objetivo pragmático, o seu interlocutor imediato é a própria canção.

Gera-se entre o poeta e o seu texto uma cumplicidade que pode ser de natureza variada. Ora Camões nos apresenta poemas que substituirão a voz dorida do apaixonado e perpetuarão assim a «larga história» ora nos deparamos com um deliberado corte do desabafo («Nô mais, Canção, nô mais»), ditado pela descrição de quem não quer enganar aqueles que «ainda vivem de esperança», ou de quem sente que de outra forma não conseguiria pôr fim às suas queixas.

O poema em si pode, como tantas vezes acontece nas *Rimas*, e na poesia ocidental desde o *dolce stil nuovo*, em geral, ser ditado pelo Amor. O poeta pode cantar ou imaginar que canta glória e alegria (na Canção VI, *Com força desusada* ou na V, *Se este meu pensamento*, por exemplo). No Amor, o poeta crê encontrar inspiração que o torne outro Orfeu, e, imaginando-se detentor do poder mágico do pastor enamorado, alimenta a esperança de ser correspondido, mesmo se é forçado a cantar tormentos. Por isso, na Canção V, *Se este meu pensamento*, o futuro é uma porta que se abre à imaginação do poeta, à hipótese de poder manifestar o seu amor, numa felicidade exteriorizada pelos sinais típicos do amante petrarquista (os sentimentos que transparecem nas atitudes, as hesitações e os comportamentos contraditórios) e pela sua transformação triunfal. A submissão é total, o «puro amor» manifesta-se, e a esperança sobressai mesmo na ironia leve com que promete aprimorar o retrato que se mostrava já perfeito na descrição inicial. Mas é no poeta que a expansão produziria efeitos benéficos evidentes, uma vez que o transformaria de «pássaro solitário, humilde, escuro» em «[...] cisne puro, / brando e sonoro pelo ar voando», e, por consequência, a sua dor seria «[...] tão moderada / que, enfim, se convertesse / nos gostos dos louvores que escrevesse».

Mas esta imagem de uma poesia poderosa, de um canto que pode recriar e aperfeiçoar a própria realidade não é a predominante nas *Rimas*. Com mais frequência, o canto manifesta a dor e o sofrimento. O poeta dá-se então conta da discrepância existente entre o poder da poesia e a ineficácia do seu poema, que é um grito incontido. A Canção X, *Vinde cá, meu tão certo secretário*, mostra um canto que não tem finalidade outra que não o desafogo catártico, e procura apenas compreensão nos *desesperados*. Considerado um *erro* pelo próprio poeta, grito humano e individual (e o

significado de grito é reiterado com insistência), não cumpre qualquer função de exemplaridade ou palinódia. Por um lado, o poeta hipertrofia, se quisermos utilizar, como faz Maria Vitalina Leal de Matos, um conceito com origem na análise psicanalítica, o seu sofrimento, pelo que a repetida afirmação do carácter excecional da sua vida faz prever que as situações por que passou serão irrepetíveis, não constituindo, portanto, oportunidade de aprendizagem útil. Por outro lado, nesta canção como em tantos outros poemas das *Rimas*, não lhe cabe responsabilidade na sua infelicidade, pelo que também não há lugar para a culpa e o arrependimento consequente: «Destarte a vida noutra fui trocando; / eu não, mas o destino fero, irado, / que eu ainda assi por outra não trocara», diz o poeta quando busca no seu agir, no seu «gosto de ser triste», causas do mal presente. Não as encontrará; encontrará sim, na Canção II, o Amor. É ele quem tiranicamente usa sem-razões com o poeta e o enreda em «abismo infernal» de tormentos injustificados.

O poeta vê a transformação da sua vida e idade; e se o engano em que vivera guiado por Amor é aceite como «remédios», já o sofrimento e os casos por que passou em terra alheia se lhe afiguram de tal forma arbitrários e injustos que conclui ter-lhe sido vedada a própria vida («Que segredo tão árduo e tão profundo: / nascer para viver, e para a vida faltarme quanto o mundo tem para ela!»). E, se na Canção II o mal era visto sobretudo como privação, nesta Canção X o poeta reconhece, disfarçada nalguma rara alegria do passado, a «semente / de longo e amaríssimo tormento» que brotou logo depois.

Apesar da variedade de tom das canções, torna-se impossível não isolar, como traço que as individualiza e lhes dá a grandiosidade humana típica das grandes obras literárias, a dimensão trágica que impregna algumas, seja pelo dramatismo que sustenta a luta entre a esperança, vã mas irreprimível, e a lucidez desiludida, seja pelo sofrimento de um castigo imposto sem haver culpa que o justifique. Ou seja, as canções sublinham o arbítrio que presidiu à «larga história» do desditoso poeta, ditada pela tirania do Amor conjurado com o Destino e a Fortuna na perdição de um «inocente» que teve a ilusão de merecer a glória do amor.

BIBL.: BERADINELLI, Cleonice, *Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, MEC-Departamento de Assuntos Culturais, 1973; CASTRO, Aníbal Pinto, *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007 (em particular, o estudo

«Camões, Poeta pelo Mundo em pedaços repartido»); CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões. O Lírico*, Lisboa, Editorial Presença, 1984 (1.^a ed., 1936); COELHO, Jacinto do Prado, *Motivos e Caminhos do Lirismo Camoniano*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1952; FRAGA, Maria do Céu, *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos/Acta Universitatis Conimbrigensis, 2003; MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1997; id., *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Ler e Escrever. Ensaios*, Lisboa, IN-CM, 1987; SENA, Jorge, *Uma Canção de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1984; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971; id., *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.

Maria do Céu Fraga

CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA DO ESCORIAL (MS. Ç.III.22). A página de rosto do códice conservado na Livraria do Mosteiro de São Lourenço do Escorial desde o século XVI com a cota original iij.Ç.22 ostenta uma cartela lobulada cuidadosamente desenhada, em cujo interior se pode ler o título que um compilador anónimo quis dar à sua coleção pessoal de poesia: *Liuro de / sonetos. & octauas, de di / uerços au / ctiores. / De 1598*. Apesar de apenas indicar explicitamente a autoria de Diogo Bernardes para a elegia *Camtava Alcido hum dia ao saõ das agoas*, estão transcritas neste «cancioneiro de mão» composições de muitos outros poetas portugueses e espanhóis do século XVI, tais como Camões, Sá de Miranda, Jorge de Montemor, Boscán, Hernando de Acuña, Juan del Encina, Pedro de Andrade Caminha, Pedro de Padilla, Cristóbal de Castillejo, Gregorio Silvestre, Lucas Rodríguez, Juan de Timoneda, Francisco de Sá de Meneses, Juan Vasquez, Vicente Espinel e alguns outros mais. O autor de *Os Lusíadas* é o poeta mais representado, com 18 sonetos que lhe pertencem ou que em algum momento foram publicados como seus. Por este motivo, e embora não ajude a resolver questões de autoria, este manuscrito do Escorial será sempre de grande utilidade para o estabelecimento crítico dos textos da lírica camoniana, em virtude das variantes que apresenta, como reconheceram tanto Herculano de Carvalho como Leodegário de Azevedo Filho (AZEVEDO FILHO 1984, p. 75).

A presença deste *Liuro de sonetos & octauas* na biblioteca do Escorial foi revelada pela primeira vez à crítica moderna em 1924 por frei Julián Zarco Cuevas, através de uma descrição sumária no *Catálogo de los*

manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial (Madrid, Imprensa Helénica, 1924-1929, I, pp. 95-96). Anos depois, em 1933, o mesmo estudioso haveria de oferecer uma descrição mais pormenorizada do códice e do seu conteúdo, publicando índices, tentando identificar autores e referindo-se superficialmente aos aspetos literários que julgou mais relevantes («Un Cancionero bilingüe manuscrito de la biblioteca de El Escorial», *Religión y Cultura*, XXIV [1933], pp. 406-449). Este estudo é, contudo, parcial, dado que o autor limitou o seu interesse à poesia castelhana conservada no códice. Esta visão nacionalista do conteúdo do volume escurialense manteve-se entre aqueles que, em âmbitos culturais de marcado interesse hispânico, dele se serviram, como foi o caso de José Simón Díaz e dos autores da *Tabla de los principios de la poesía española. Siglos XVI y XVII*, José Labrador Herraiz e Ralph Difranco (Cleveland, Cleveland University, 1993). Em Portugal, foi Herculano de Carvalho quem deu mais atenção a este manuscrito («Sobre o texto da lírica camoniana», *Revista da Faculdade de Letras* [de Lisboa], Tomo XV — 2.^a série [1949], pp. 65-67), ainda que Rodrigues Lapa mostrasse saber da sua existência, através dos trabalhos de Zarco Cuevas, já em 1932. Décadas mais tarde, em 1971, Maria Isabel Ferreira da Cruz haveria de dar uma notícia mais completa sobre este manuscrito nos seus *Novos Subsídios para Uma Edição Crítica da Lírica de Camões*. Neste trabalho, a autora transcreveu os 18 sonetos já alguma vez considerados camonianos e, ainda, os tercetos *Guanhei Senhora tanto em querervos*, uma variante de *Aquele mover d'olhos excelente* que Leodegário de Azevedo Filho eliminou do *corpus* da lírica de Camões. Além destes 19 textos integrais, oferece ainda um índice com as restantes poesias que não foram transcritas. Constata-se, pois, que o interesse despertado em Portugal pelo manuscrito do Escorial está condicionado, tal como no contexto castelhano, por uma perspetiva nacionalista, centrada nos problemas que a obra lírica camoniana suscita. Recentemente, em 2003, Victor Infantes deu-nos uma visão mais equilibrada e completa desta coleção, apresentando uma descrição material pormenorizada do volume e procurando evidenciar a sua lógica organizativa interna, de modo a destacar a coerência do conjunto («Como merece a gente Lusitana», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, Porto, n.º 0 [2003], pp. 185-200).

O volume tem o formato de um 4.º pequeno (206, 142 mm), com 127 folhas de texto, por além da portada (a numeração dos fólhos repete o número 81, pelo que atribui ao último fólho o número 126, em vez do 127, como seria correto). Reúne 121 composições, em diferentes géneros, embora a sua distribuição no interior da coleção mereça uma observação especial. Como indica o título dado ao conjunto pelo anónimo compilador, a intenção inicial deste seria organizar uma recolha onde estivessem presentes apenas composições em sonetos ou oitavas. Respeitando este critério formal, começou por preencher os primeiros nove fólhos com 18 sonetos, intercalou, nos fólhos 10 a 14, três cartas em tercetos e, de seguida, regressando ao projeto inicial, transcreveu mais 47 sonetos (f.º 15r-41v). Chegado a este ponto, o copista parece abandonar a intenção primitiva, por razões impossíveis de descobrir. Talvez se tenha aborrecido ou não tenha encontrado mais sonetos que fossem do seu agrado, como aventa Victor Infantes, mas a verdade é que encontramos nos fólhos 42r-62r composições que utilizam outras formas estróficas: duas glosas e uma carta em redondilhas, a elegia de Diogo Bernardes *Camtava Alcido hum dia ao saõ das agoas* e, por fim, cinco glosas a esta última. A partir do fólho 63r o compilador regressa ao plano inicial e passa à transcrição de composições em oitavas, embora intercale, nos fólhos 72v-75r, uma *Lamentação* em tercetos e um vilancete em redondilhas. Aparecem, também, quatro sonetos, inseridos neste grupo de oitavas, ocupando os fólhos 82r-83v. Apesar de alguma desorganização aparente e de ocasionais cedências ao projeto inicial apresentado no título que deu à coleção, o compilador respeitou, nesta primeira parte do volume, uma certa coerência, visível no largo predomínio da temática bucólico-pastoril e na preferência pelos autores lusitanos. Como sublinha Victor Infantes, dos noventa e três poemas que ocupam os fólhos 1r-88r, sessenta e quatro são portugueses e apenas vinte e nove castelhanos, recolhidos maioritariamente de fontes manuscritas e ilustrando os gostos literários predominantes nos anos 1580-1598. Na opinião deste estudioso, as composições recolhidas nestes 88 fólhos iniciais constituem um conjunto coerente, que terá sido organizado num mesmo lapso temporal e que é autónomo em relação aos restantes vinte e seis poemas transcritos. De facto, embora a mão seja a mesma, a caligrafia altera-se a partir do fólho 89, aparecendo mais descuidada e com menos preocupações no

alinhamento dos versos. Também parece ter abandonado o critério formal que presidira à seleção dos textos para a primeira parte da recolha: as composições são todas em verso tradicional de redondilha, organizados em romances, quintilhas, motes com as respectivas glosas, uma cantiga e uma carta. Esta divergência de critérios leva Victor Infantes a propor que se deverá considerar que o volume integra dois cancioneiros, sendo o primeiro constituído pelos poemas que constam dos primeiros 88 fólios e que corresponderia ao projeto inicial do compilador, formando as restantes composições um segundo cancioneiro, alheio às preocupações formais anunciadas pelo título da recolha. Esta divisão é importante, especialmente se considerarmos que deverá ter mediado um certo período de tempo entre a cópia do primeiro e do segundo grupo de textos. Com efeito, tudo indica que o primeiro conjunto terá sido copiado ainda antes de terminado o século XVI (até à data inscrita na portada, 1598), enquanto o segundo grupo terá sido recolhido já no século seguinte, dado que alguns dos poemas que nele constam tiveram a sua difusão sobretudo na primeira década do século XVII. Embora com cautelas, poderíamos assim assumir como quinhentista o primeiro cancioneiro deste manuscrito escurialense, um pormenor que não pode ser desconsiderado na hora de o utilizar para a fixação crítica do texto lírico camoniano.

BIBL.: AZEVEDO FILHO, Leodegário de, *Lírica de Camões. I. História, Metodologia, Corpus*, Lisboa, IN-CM, 1985; CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da, *Novos Subsídios para Uma Edição Crítica da Lírica de Camões*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos/Faculdade de Letras do Porto, 1971, pp. 159-194; INFANTES, Victor, «Como merece a gente Lusitana», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, Porto, n.º 0 [2003], pp. 185-200.

Luís de Sá Fardilha

CANCIONEIRO DE CORTE E DE MAGNATES (MS. CXIV/2-2). Em 1968, Arthur Lee-Francis Askins publicou o conteúdo do manuscrito catalogado na Biblioteca Pública de Évora com a cota CXIV/2-2, dando-lhe o título geral de *Cancioneiro de Corte e de Magnates* pelo qual é, desde então, conhecido. A opção por esta designação prende-se com a elevada condição social dos autores representados nesta ampla coleção e com o ambiente cultural cortês em que estes terão produzido os seus textos. Trata-se de uma opção que de alguma forma coincide com a ideia

de António Francisco Barata, quando publicou uma parte substancial desta produção lírica sob a designação de *Cancioneiro Geral, Continuação ao de Garcia de Resende* (Évora, 1902) e que é ainda justificada pela anterior divulgação de um outro códice poético guardado na mesma biblioteca (o manuscrito CXIV/1-17) a que desde o século XIX tinha sido dada a designação de *Cancioneiro de Évora*. Ainda que apresente uma nota de pertence — «Este liuro he de dona Guiomar de Castro Minha S.ra» —, não foi até hoje possível conhecer de modo positivo a identidade da proprietária ou comendatária da coleção poética, pelo que este dado não nos permite chegar à indicação de uma data para a formação do códice. Apesar disso, pelas características do papel utilizado, pelo tipo de letra e pelo seu conteúdo, é possível concluir que o volume deverá ter sido organizado nas primeiras décadas do século XVII.

O âmbito cronológico coberto por esta miscelânea é bastante amplo, dado que podemos encontrar aqui representados autores que vão desde a segunda metade de quatrocentos — como Diego Gómez Manrique e o seu sobrinho Jorge Manrique — até aos começos de seiscentos — casos de frei Agostinho da Cruz, Góngora ou Francisco Rolim de Moura, entre outros. Como é comum neste género de recolhas, verifica-se a presença tanto de autores espanhóis como de portugueses, assim como o uso das duas línguas. Askins notou «uma preferência pela poesia cortesã da nobreza portuguesa e dos seus validos» (p. 8), observação que fundamenta com os nomes de diversos colaboradores deste cancioneiro, como D. Francisco de Portugal, o seu filho D. Manuel de Portugal e outros membros desta família dos Vimioso, Francisco de Sá de Meneses e o seu parente Sá de Miranda, o conde de Salinas, D. Diogo da Silva e Mendonça, entre outros. O conjunto de personalidades que contribuem com os seus textos para esta miscelânea é vasto, predominando efetivamente os frequentadores das cortes de D. João III, D. Sebastião e dos dois primeiros Filipes. Ao todo, o volume recolhe 318 composições em verso e cinco textos em prosa, tendo sido possível identificar composições que podem ser atribuídas, com diferentes graus de certeza, a mais de 70 autores. Verifica-se, assim, que esta coleção constitui um repertório particularmente significativo tanto dos gostos poéticos dominantes em Portugal no século XVI (sobretudo na segunda metade), quanto de importantes práticas culturais vigentes em ambientes cortesãos ao longo do vasto período que abarca. Para além deste

interesse geral, o cancioneiro é muito importante para o conhecimento da obra de alguns autores portugueses quinhentistas, com destaque para a poesia profana de D. Manuel de Portugal. Francisco de Sá de Miranda é o autor mais representado, pelo que o volume suscitou o interesse de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Teófilo Braga, mas há também muitas composições do conde de Salinas, Diogo da Silva e Mendonça.

Apesar de ter elevado interesse para o conhecimento global e o estudo aprofundado da poesia produzida e consumida em Portugal no século de Quinhentos, o *Cancioneiro de Corte e de Magnates* tem uma importância relativa no âmbito dos estudos camonianos. Como sublinhou Leodegário de Azevedo Filho (AZEVEDO FILHO 1985, p. 79), em bom rigor, não se encontra neste códice nenhum poema que seja atribuído diretamente a Camões. Mesmo os cinco textos a que Askins atribui autoria camoniana aparecem no códice anónimos (a esparsa *Vi os bons sempre passar*, no f.º 185, e o soneto *Se em algũa hora em uos a piedade*, no f.º 217v) ou com atribuição diversa (a glosa *Des q[ue] una ues mire*, no f.º 121v, atribuída a Enrique d'Almeida, e os sonetos *Quem uee sñora claro y manifesto e Porq[ue] quereis sñora q[ue] padeça*, nos f.ºs 156v-157, atribuídos ao duque de Aveiro). Embora o editor do cancioneiro não lhe dê acolhimento, a tradição impressa da lírica camoniana incluiu, em diferentes momentos, outros 13 textos presentes neste manuscrito eborense. Estão neste número seis sonetos aqui dados como obra de D. Manuel de Portugal (os números 115, 116, 117, 118, 124 e 126 da edição Askins); os sonetos *Riberas de Danubio al medio dia* e *En una selua al parecer del dia* (números 150 e 151 da referida edição, com indicação de que o seu autor é D. Fernando D'Acunha); as trovas *Mandasteme pedir nouas* (n.º 163 de Askins, com expressa indicação de que o autor é «Manoel Pereira de Sem estando em Arz[i]lla a hũ seu Amigo q[ue] estaua em Portugal em q[ue] lhe daua nouas de sy e da terra»); as glosas *Afuera consejos uanos* (n.º 161 de Askins, atribuídas ao Duque de Sesa na rubrica introdutória); e ainda os sonetos a que Askins atribuiu os números 194 (*Hero del alta torre do miraua*), 278 (*El tiempo esta uengado a custa mya*), e 283 (*Entre as nuuens se esconde o pensamento*), todos sem indicação do autor no manuscrito. Como admite Azevedo Filho, as indicações fornecidas pelo compilador nas rubricas que introduzem os textos no *Cancioneiro de Corte e de Magnates* constituem, assim, importantes elementos a considerar no estabelecimento do *corpus*

lírico camoniano, não para nele incluir poemas, mas antes para dele excluir, com certeza ou probabilidade, aqueles que aqui têm uma atribuição de autoria divergente.

BIBL.: AZEVEDO FILHO, Leodegário de, *Lírica de Camões. 1. História, Metodologia, Corpus*, Lisboa, IN-CM, 1985; *Cancioneiro Geral, Continuação ao de Garcia de Resende*, compilado por António Francisco Barata, Évora, 1902; *Cancioneiro de Corte e de Magnates. MS. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*, edição e notas por Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1968.

Luís de Sá Fardilha

CANCIONEIRO DE CRISTÓVÃO BORGES. Datado de 1578, é um cancioneiro manuscrito que nas suas 108 folhas encerra poemas compostos maioritariamente por autores portugueses, entre os quais Camões é o mais representado. Precioso pela data de organização e qualidade das composições que apresenta, é valorizado também pelo contributo autorizado que traz para o conhecimento da obra lírica camoniana, uma vez que a recolha dos poemas se fez em vida de Camões, regressado da Índia a Lisboa em 1569.

O mais antigo, talvez o primeiro, possuidor conhecido do cancioneiro marca a posse do seu «cartapácio de trovas», apondo-lhe a assinatura: Cristóvão Borges Pegas de Meireles. Identifica-se como natural de Miranda do Douro e morador em Lisboa, acrescenta ainda uma data, que se pode interpretar como significando que o cancioneiro foi terminado («feito») nos paços de Xabregas a 24 de dezembro de 1578, ou simplesmente que nessa data terá entrado na sua posse.

A identificação de Cristóvão Borges não é, à distância do tempo, indiscutível, uma vez que se conhecem várias ocorrências do nome na época. Numa hipótese plausível, Askins identifica-o com um juiz que, natural de Trás-os-Montes, iniciou a sua carreira no reinado de D. João III, no Norte, se mudou para Lisboa em 1567 e continuou a exercer a magistratura nos reinados seguintes, vindo a aposentar-se em 1594.

O nome do proprietário seguinte ficou também registado no manuscrito, permitindo saber que no início do século XVII já se encontra em Espanha, na posse de membros da família Cano. Perde-se-lhe depois o rasto, uma vez que se desconhece quem possa ser Miguel de Luis, que assina também

o códice, no século XVIII ou início do XIX, e é uma simples hipótese que Bartolomé José Gallardo o tivesse conhecido.

O manuscrito era, portanto, ignorado quando foi adquirido no Sul de Espanha, no final dos anos de 1950, pelo Professor Antonio Rodríguez-Moñino, que considerou, com justiça, ter nas mãos um cancioneiro de inestimável interesse camoniano. Um discípulo seu de Berkeley, Arthur Lee-Francis Askins, publicou-o em 1979, acompanhando o texto por um valioso estudo introdutório e notas criteriosas, tanto de um ponto de vista filológico como histórico e literário.

O proprietário deste cancioneiro parecia ter um plano bem delineado quando começou a organizar a coleção, provavelmente nos últimos anos da década de 60 do século XVI. Imediatamente antes dos primeiros poemas, dirigindo-se ao leitor, anuncia: «neste livro acharas piadoso lector obras dignas de seus autores, cujos raros engenhos ellas estão mostrando, e quã grande seja a fama dos taes elles per suas obras», ou seja, faz antever uma antologia criteriosamente organizada em função do gosto pessoal e que, ao mesmo tempo, apresente um panorama representativo da época, justificando a fama de que gozavam alguns poetas. A intenção era comum nas letras peninsulares, e entre nós foi também manifestada por Diogo Bernardes, por exemplo.

No caso do cancioneiro presente, julgamos, no entanto, que o critério de gosto pessoal se veio sobrepor à intenção de formar um florilégio representativo da época. As epígrafes de atribuição de autoria são escassas, e avoluma-se o número de composições camonianas, em detrimento dos outros poetas presentes. É certo que são quase 60, mas o engenho da maior parte deles encontra-se representado por uma ou duas composições, raríssimamente por mais de três (e tenha-se presente que a numeração 69 a 99 corresponde a outras tantas glosas feitas, à boa moda cortesã, em louvor de D. Joana de Noronha, e que cada poeta aí representado compôs uma glosa, apenas).

Com fundamento sólido, Askins supõe que a recolha se terá processado em três momentos distintos, dando origem a secções do cancioneiro com características próprias, se bem que integradas numa unidade geral. Assim, percebendo-se que as suas observações se norteiam pelas distinções que Rodríguez-Moñino estabelece ao classificar os manuscritos quinhentistas, pensa que, num primeiro momento, o organizador do

cancioneiro dispunha já dos poemas que pretendia registrar e tinha bem presentes as intenções expressas no prólogo.

Pôde assim estabelecer uma primeira secção, que se estende nos primeiros 60 fólhos (até à composição n.º 100, na sua edição). Sendo comum que nas recolhas poéticas da época, o lirismo profano conviva com a poesia de inspiração religiosa, não se estranhará, portanto, que essa tendência se verifique neste cancionero, que, abrindo com um soneto de invocação a S. João Evangelista, de autor desconhecido, o faz seguir de imediato pelo soneto *Enquanto quis fortuna que tivesse*, um soneto a que é atribuída, quer pela tradição manuscrita quer pela editorial, uma função proemial à lírica camoniana. Com ele dá-se início a uma sequência de 46 sonetos, maioritariamente camonianos, entre os quais se intercalam, aqui e além, composições nos moldes da tradição poética peninsular. No fim destes sonetos encontra-se um conjunto variado de poemas em outros esquemas versificatórios (tercetos e oitavas, predominantemente, formando epístolas, éclogas e elegias), de diversos autores. Terminando esta primeira secção do cancionero, apresenta-se o louvor a D. Joana, com dezenas de glosas ao mote de Manuel Teles, que reúnem muitos poetas do círculo cortesão em que se contam, por exemplo, Jerónimo Corte-Real, Pero de Andrade Caminha e D. Simão da Silveira.

Acrescentemos ainda que neste primeiro momento de recolha, mesmo se Camões é o autor que domina, parece haver a preocupação de apresentar outros portugueses, como Diogo Bernardes. Mesmo os poemas castelhanos que se sucedem entre 58 e 65 são, na maioria dos casos, de poetas portugueses: Sá de Miranda, D. Manuel de Portugal, Francisco de Sá de Meneses, Diogo Bernardes; entre os castelhanos, contam-se Hurtado de Mendoza, Miguel Cid, e atribui-se ao marquês de Valle um soneto que se aceita ser de Garcilaso de la Vega desde que foi introduzido na edição de 1577 por Francisco Sánchez, a partir de um manuscrito hoje desconhecido.

A partir do fólho 60v e quase até ao final do cartapácio (n.ºs 100-190), organiza-se uma nova secção, correspondente a poemas recolhidos, segundo a opinião de Askins, na primeira metade da década de 1570. Nesta segunda parte, desenham-se nitidamente dois núcleos de sonetos: um inicial com 46 poemas, camonianos na sua maioria, e um outro formado por 37 sonetos em castelhano, de autores que, na sua maioria, não

conseguimos hoje identificar. A separá-los, encontra-se um grupo de poemas em metro italiano, de diversos autores, portugueses e castelhanos.

Tanto na primeira como na segunda parte, o cancioneiro recolhe poemas temática e ideologicamente típicos da época. É um lirismo marcado pelo ambiente cultural do petrarquismo quinhentista, uma arte que celebra os heróis e lhes garante a imortalidade, eleva os santos aproximando-os afetivamente dos fiéis, colhe inspiração na Antiguidade e no texto bíblico, e, sobretudo, canta a glória e o poder do Amor, considerando a exemplaridade multifacetada da vida individual.

A terceira parte notada por Askins, mais breve (n.ºs 191-196), distingue-se nitidamente das duas anteriores. De recolha posterior, começa com umas trovas, atualmente incorporadas nas obras de D. Diego Hurtado de Mendoza, que, julgamos, não encontram lugar verdadeiro nesta terceira parte, pois talvez o seu canto de amor tematicamente se pudesse enquadrar na segunda, como nota pessoal no fecho do cancioneiro. Mas o encerramento não é definitivo, e o cancioneiro torna a abrir-se, agora para acolher apenas trechos de nítida inspiração humanística, enquadrados numa tradição epigramática, que está presente tanto nas máximas clássicas ou nas colhidas provavelmente da antologia novilatina *Pictorii Sacra et Satyrica Epigrammata* (Basileia, 1518), como na forma sentenciosa e didática das redondilhas e «dichos» copiados.

Pelo exposto, e apesar de ser muito reduzido o número de poemas com autoria expressa (no caso de Camões, encontra-se a atribuição em seis sonetos e três composições em redondilha), facilmente se conclui como é importante o contributo deste cancioneiro para o conhecimento da literatura e da história literária do século XVI, e, em particular, para o conhecimento de Camões, para a fixação do cânone da lírica e conhecimento da transmissão do seu texto (note-se que a sua descoberta alterou já os contornos do «*corpus* mínimo» proposto por Leodegário de Azevedo Filho).

Como exemplo do alcance e diversidade das informações apontemos apenas dois exemplos, de natureza muito diferente. O texto das redondilhas *Sóbolos os rios que vão*, transcrito sob a epígrafe «de L. de C. a sua perdição na China», apresenta-se sob a forma de quintilhas, entre as quais surgem intercalados os versículos do salmo glosados, e parece confirmar, com as implicações daí decorrentes, uma tradição estabelecida

de que o poema teria sido composto em dois momentos, uma vez que nestas folhas surgem apenas os primeiros 200 versos, sem qualquer menção de estar o poema incompleto, referência que surge no caso de outras composições (note-se que nestes 200 versos não se incluem 10 versos, duas quintilhas, portanto, presentes no texto impresso).

Askins estuda ainda a sequência dos textos concluindo que, se, na primeira parte do cancionero, o organizador seguiu um critério pessoal na disposição do material de que dispunha, outro tanto não sucedeu na segunda. Com efeito, os sonetos camonianos englobados nesta segunda parte apresentam-se numa sequência que encontra paralelo em zonas similares do *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, coligido entre 1557 e 1589, e no índice do perdido *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, datado de 1577. Askins aponta para a existência de um manuscrito mais antigo de sonetos camonianos que terá sido compulsado pelos três compiladores, para concluir que, quando o compilador do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* terminara já a cópia da primeira parte, teve acesso a esse manuscrito de onde colheu uma série de sonetos.

BIBL.: O estudo mais aturado sobre o Cancioneiro encontra-se na própria edição do códice levada a cabo por Arthur Lee-Francis Askins, *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Braga, Barbosa & Xavier Editores, 1979.

Maria do Céu Fraga

CANCIONEIRO DE D. CECÍLIA DE PORTUGAL (MS. 1835 do ANTT). O Arquivo da Torre do Tombo guarda um pequeno volume do século XVII encadernado em pele, tipo carneira, que tem, no verso da primeira folha das duas não numeradas que lhe servem de guarda, a seguinte inscrição: «a 26 de Agosto tomei ã Bentinho. Este Liuro e letra he de Dona Cecília de Portugal.» Com base nesta informação de pertence, o manuscrito, com a cota 1835, aparece geralmente referido como *Cancioneiro de Dona Cecília de Portugal*. Assim o designou o visconde de Juromenha em 1861, relatando a sua descoberta e o efeito que este facto teve sobre si, tendo-o levado «a olhar com mais atenção para estas miscelâneas poéticas do século XVI e subsequente» (*Obras de Luís de Camões*, Volume II, p. XII). Daqui colheu Teófilo Braga a notícia que o

levou a incluir esta coletânea no elenco de cancioneiros manuscritos que ofereceu em 1872 no seu *Bernardim Ribeiro e os bucolistas*, informação que seria repetida por Victor Hardung em 1875, no seu trabalho sobre o *Cancioneiro de Évora*. Trata-se, portanto, de uma coleção cuja existência é bem conhecida da crítica moderna, que tem explorado o seu conteúdo essencialmente no âmbito dos estudos camonianos. Aí colheu o visconde de Juromenha vários materiais para aumentar, na sua edição, o *corpus* da lírica camoniana. Mais perto de nós, António Cirurgião haveria de redescobrir o manuscrito e publicar o seu conteúdo em 1972, fazendo-o acompanhar de um estudo introdutório e de notas críticas sobre os textos. O *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal* foi posteriormente objeto de uma edição crítica preparada por Eleonora Manuela Bettencourt Ramos Lopes em 1995 e apresentada como dissertação de mestrado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

O códice é de pergaminho, mede 21 centímetros de largura por 13,7 de altura e deveria conter 60 folhas numeradas sequencialmente, se não lhe faltassem atualmente as 7 iniciais e, ainda, a 34, a 39 e a 58. Numa letra bem desenhada e facilmente legível, a coleção guarda quarenta poemas, estando incompletos quatro deles, devido à falta de alguns fólios. Trata-se, como é comum em documentos semelhantes desta época, de um cancioneiro bilingue, contendo 23 textos em português, 16 em castelhano e um em ambas as línguas. Os autores das composições não estão identificados, com duas exceções: o romance de Bernardim Ribeiro *Pensandovos estou filha*, que é o derradeiro texto da coleção (f.º 59v-60v) e um soneto «echo derepente por Montalto, que começa com o verso *El sano que de amor cayo doliente* (f.º 18). As investigações desenvolvidas por António Cirurgião levaram-no a identificar alguns outros autores das composições que integram o cancioneiro. Luís de Camões é o mais representado, com 13 poemas que já lhe foram atribuídos em alguma das muitas edições da sua poesia lírica. Há, ainda, textos de Juan de Salinas, Diogo Bernardes, Fernão Correia de Lacerda e Francisco de Quevedo e, muito provavelmente, de Carlos Boil.

A presença no *Cancioneiro* de um poema que pertence indubitavelmente a Francisco de Quevedo permite formular algumas reticências relativamente à identidade da D. Cecília de Portugal que se apresenta como proprietária e autora deste livro de mão e, em consequência, quanto

à provável data de compilação dos textos. António Cirurgião defendeu no ensaio que dedicou ao manuscrito que se trata da esposa de D. Francisco de Portugal, o autor da *Arte de Galanteria* e dos *Divinos e Humanos Versos*. Sendo esta D. Cecília «esposa de cortesão acabado», não seria para admirar que se tivesse «interessado em organizar uma pequena colectânea de poesias». A ser ela a compiladora, a cópia será datável das duas primeiras décadas do século XVII. A inclusão do texto de Quevedo *Yo hice lo que he podido*, que teve a sua primeira edição impressa apenas em 1670, parece pôr em causa aquelas hipóteses. Na sua edição do *Cancioneiro*, Cirurgião não deixa de assinalar este dado, mas adianta que esta poderia ser uma obra de juventude, como outras composições de Quevedo que foram publicadas em 1605, quando o poeta tinha 25 anos, no volume coletivo de *Flores de Poetas Ilustres de España*. Terá sempre de ser anterior, em duas décadas e meia à data da primeira publicação, visto que Quevedo desapareceu em 1645. Quem copiou estes versos no final do cancionero, mais exatamente no fólio 54, poderia ter tido acesso a uma versão que corresse manuscrita. Trata-se de uma hipótese aceitável, embora não se possa considerar definitivamente resolvida a questão, como parece ter admitido Eleonora Manuela Bettencourt Ramos Lopes, no seu trabalho de 1995. Sendo embora a esposa de D. Francisco uma forte candidata, não podemos excluir que a compiladora deste *Cancioneiro* possa ter sido uma outra D. Cecília de Portugal posterior, como a neta do autor dos *Divinos e Humanos Versos*, a filha de Paulo da Gama e de D. Maria Antónia de Portugal falecida em 1665, o que remeteria o período de organização da coleção para um momento mais tardio. Talvez ainda venha a ser possível identificar algum outro dos anónimos autores representados e, com isso, trazer novos argumentos que permitam esclarecer um pouco melhor esta questão.

De qualquer forma, seja pela representatividade que a produção lírica camoniana tem no conjunto de obras que conserva, seja pelas variantes que oferece em relação às primeiras versões impressas, este *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal* será sempre um documento a ter em conta. Os poemas a considerar neste âmbito são as oitavas *Quem pode ser no mundo tam quieto* (f.º 8 a 14v, introduzidas, simplesmente, pela rubrica «Epistola»); os sonetos *No lleves Juana al rio tu ganado* (f.º 16v), *Que levas cruel morte? hum claro dia* (f.º 19, com a rubrica «Soneto que se fez

a morte de Dona M.^a»), *Ho fogo que na branda cera ardia* (f.º 19, com a indicação «A hũa snrã que se queimou no rosto com hũa vela que levava na mão»), *Ferido e sem ter cura parecia* (f.º 23), *Doces lembranças da passada gloria* (f.º 25), *Contas que tras amor com meus cuidados* (f.º 25), *Damores de hũa ínclita donzella* (f.º 27), *Se a ninguém tratais com dezamor* (f.º 27), *De tantas perfeições a natureza* (f.º 28), *Auzente desa vista pura e bela* (f.º 28); a sextina *Quanto tempo ter posso amor de vida* (f.º 31-32v); a canção *Mandame amor que cante dosemente* (f.º 50-52v).

Dos 10 sonetos que o manuscrito oferece, há seis que foram indevidamente atribuídos a Camões ou cuja autoria está longe de ter sido suficientemente fundamentada. Além da versão espanhola do soneto *Não vás ao monte, Nise, com teu gado*, que D. António Álvares da Cunha incluiu na edição de 1668, os cinco últimos entraram no *corpus* lírico camoniano pela mão do visconde de Juromenha, em 1860. A todos eles considera Leodegário de Azevedo Filho «sem qualquer prova de autoria camoniana». O interesse maior deste *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal* está nas variantes que oferece dos restantes textos camonianos. A sextina constitui uma segunda variante da única que é considerada autêntica, que começa *Foge-me pouco a pouco a curta vida*; de acordo com as conclusões a que chegou Azevedo Filho, o texto copiado por D. Cecília de Portugal não será mais do que uma versão livre em português da tradução ou adaptação feita em Espanha da sextina autêntica e de que Domingos Fernandes publicou em 1616 uma outra retroversão (AZEVEDO FILHO 1985, pp. 368-369). À canção *Mandame amor que cante dosemente* faltam os últimos 23 versos, o que poderá ter resultado da mutilação do manuscrito que terá ocorrido anteriormente à numeração das páginas, como pondera Cirurgião. Tal como está, é possível, no entanto, verificar que o texto segue muito de perto a versão impressa em 1595, afastando-se daquelas que são oferecidas pelo *Cancioneiro de Luís Franco* e pela edição impressa por Domingos Fernandes em 1616. No que respeita às oitavas sobre o desconcerto do mundo que Camões dirigiu a D. António de Noronha, o *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal* regista uma oitava que está ausente de toda a tradição impressa. A versão deste manuscrito inclui, entre a oitava número 13 e a número 14, os oito versos seguintes (f.º 11):

Que monta mais mandar que ser mandado

*que monta mais ser simple que sabido
se tudo enfim tem termino forçado,
se tudo esta aos fados sometido;
do mundo o temor vem que exprimentado
foy claro de Democles e entendido
do saber como conta salamão
os trabalhos e a muita indignação.*

António Cirurgião responsabiliza a censura pela exclusão desta oitava na edição de 1595 das *Rythmas* e desafia os editores modernos a que a restituam a Camões. Mesmo que possa julgar-se temerário aceitar um testemunho único, este facto reforça a ideia de que a cópia de D. Cecília de Portugal terá sempre de ser levada em conta na hora de fixar o texto crítico da lírica camoniana.

BIBL.: AZEVEDO FILHO, Leodegário de, *Lírica de Camões. 1. História, Metodologia, Corpus*, Lisboa, IN-CM, 1984; *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal*, introdução e notas por António Cirurgião, Lisboa, edição da revista *Ocidente*, 1972; LOPES, Eleonora Manuela Bettencourt Ramos, *O Cancioneiro de D. Cecília de Portugal. Texto crítico* (texto policopiado), Lisboa, 1995.

Luís de Sá Fardilha

CANCIONEIRO DE ÉVORA (MS. CXIV/1-17). O códice hoje vulgarmente conhecido como *Cancioneiro de Évora* foi uma das primeiras coleções de poesia manuscrita do século XVI a ser do conhecimento da moderna crítica literária. A sua existência encontra-se registada desde 1869, ano em que Augusto Filipe Simões publicou o artigo «Nota sobre Bernardim Ribeiro» no *Panorama Photographico de Portugal*, a propósito de um Mote atribuído neste manuscrito ao «Capitão Bernaldim Ribeiro» (f.º 44r). Em 1872, Teófilo Braga incluiu esta coleção na lista de oito cancioneiros que apresentou no ensaio intitulado *Bernardim Ribeiro e os Bucolistas*, onde cunhou a designação pela qual ainda hoje continua a ser conhecida. O mesmo Teófilo Braga se empenharia incentivar Victor Eugène Hardung a preparar a edição deste *Cancioneiro de Évora*, a qual haveria de surgir a público em 1875, com a chancela da Imprensa Nacional. O trabalho do jovem Hardung não oferecia, no entanto, uma transcrição integral do conteúdo do manuscrito. Dos 134 textos nele

conservados, foram selecionados apenas 95, os quais seriam reduzidos a 77 composições, depois de profundas intervenções a que foram submetidos. A edição integral do *Cancioneiro de Évora* apareceria apenas em 1951, sob a responsabilidade de José Pedro Machado, nas páginas do boletim da Comissão de Turismo de Évora *A Cidade de Évora*. Apesar das declarações de fidelidade integral ao texto do manuscrito, a edição de Machado não está isenta de incorreções e não apresenta o estudo crítico-interpretativo indispensável depois da versão oferecida por Hardung. Esta lacuna veio a ser colmatada com a edição crítica do manuscrito CXIV/1-17 da Biblioteca Pública de Évora preparada por Arthur Lee-Francis Askins e editada em 1965 em Berkeley e Los Angeles pela University of California Press. Esta publicação inclui um rigoroso estudo introdutório onde se dá conta detalhada da história bibliográfica deste *Cancioneiro de Évora*, se faz a descrição pormenorizada dos seus aspetos materiais e do seu conteúdo. Além da fidedigna transcrição dos textos, Askins fornece na parte final do seu trabalho um riquíssimo e muito bem informado conjunto de notas críticas acerca dos diferentes poemas, nas quais regista a existência de outras versões, anota variantes e discute autorias. Contrariando as opiniões anteriores, fixa o período de formação do códice no terceiro quartel do século XVI, fundado em razões sólidas, como a ausência total de referências a Alcácer-Quibir ou ao período que se lhe seguiu, correntemente designado por «tempo das alterações» na literatura da época.

As 134 composições copiadas pelo organizador desta coleção de poesia quinhentista ocupam apenas uma parte do volume onde se encontram. Com efeito, embora o códice seja formado por 137 fólios, 134 dos quais estão preparados para acolherem o texto (as três primeiras folhas foram deixadas em branco), apenas os primeiros 66 foram utilizados, tendo os restantes sido deixados em branco. Não há nenhuma indicação que permita tecer conjecturas sobre as razões que poderão ter levado o compilador a interromper o seu trabalho, do mesmo modo que nada nos permite suspeitar qual seria a sua identidade ou a de eventuais possuidores do manuscrito. Ainda assim, é possível distinguir a intervenção de duas mãos no manuscrito, sendo a principal a responsável pela cópia dos textos e pertencendo à segunda três pequenas anotações nos fólios 43, 44 e 52, destinadas a complementar a informação oferecida nas rubricas. Ambas as

caligrafias são do século XVI, sugerindo Askins que a mão que introduziu as três pequenas notas poderia pertencer ao primeiro possuidor do volume. Quanto à identidade do copista, parece não restarem muitas dúvidas de que teria nacionalidade portuguesa, se levarmos em conta as opções ortográficas dominantes, sobretudo no que respeita aos textos castelhanos.

No conjunto de composições transcritas, teremos de considerar dois grupos, constituindo cada um, em rigor, um cancioneiro distinto. De facto, as 25 últimas composições, transcritas nos fólhos 52v-66v, pertencem todas a Diego Hurtado de Mendoza, sugerindo ter sido copiadas de um cancioneiro exclusivo deste autor. Esta unidade foi notada por quem acrescentou as breves anotações que já referimos, através da inclusão no fólio 52v da rubrica «Haqui se comesa as Hobras de Don Diogo de Mendosa», imediatamente antes do soneto *Liuro, pues uas ante quen puede*, o qual inicia esta última série. Temos, assim, um primeiro cancioneiro coletivo, que ocupa os fólhos 1r-52r, onde se encontram tanto formas poéticas tradicionais, em verso de redondilha, como outras de matriz italiana, em decassílabo, e um segundo cancioneiro exclusivo de Diego Hurtado de Mendoza, formado por 22 sonetos, dois estrambotes e uma canção.

Os autores representados no primeiro cancioneiro cujos textos Askins conseguiu identificar são tanto portugueses como espanhóis, cada um deles representado por apenas uma a três composições. Camões está presente com dois sonetos (*Quando da bela vista e doce Rizo e Tomoume a vosa vista soberana*), ambos sem indicação expressa de autoria. Assim, este cancioneiro não permitirá esclarecer questões de atribuição; poderá, contudo, vir a ser útil no estabelecimento crítico do texto da lírica camoniana.

BIBL.: *Cancioneiro de Évora*, publicado segundo o manuscrito original e acompanhado de uma nota literário-histórica de Victor Eugène Hardung, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875; *Cancioneiro de Évora CXIV/1-17*, leitura e anotações de José Pedro Machado, *A Cidade de Évora*, VIII (1951), pp. 109-145 e 429-466; *The Cancioneiro de Évora*, edição crítica e notas de Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley ed Los Angeles, University of California Press, 1965.

Luís de Sá Fardilha

CANCIONEIRO FERNANDES TOMÁS. Cancioneiro de mão de colecionador desconhecido, provavelmente copiado em finais do século XVII ou início do XVIII, reúne nas suas 174 folhas poemas e textos em prosa, escritos em português, de autores da segunda metade do século XVI e primeiras décadas do século seguinte.

A designação *Cancioneiro Fernandes Tomás* foi-lhe dada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, ao divulgar os resultados da sua análise e estudo. Este título, que se manteve quando foi publicado em edição fac-similada (1971), representa uma homenagem ao bibliófilo Aníbal Fernandes Tomás que, vendo anunciada no catálogo de um livreiro de Amsterdão a descrição da coletânea manuscrita, encadernada com o título *Flores Várias de Diversos Autores Lusitanos*, a comprou. Pensava o bibliófilo, que se lhe referia como «o meu manuscrito da Holanda», vir a encontrar nas suas páginas poemas inéditos de Camões. Contudo, e mesmo sem se negar o valor histórico e literário do manuscrito, as expectativas de Fernandes Tomás em relação à revelação de inéditos camonianos foram goradas. O Cancioneiro não era a mina de inéditos que o visconde de Juromenha encontrara no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*. Nas páginas do *Círculo Camoniano* (pp. 133-136 de 1889), ainda deu a conhecer duas «Flôres camoneanas», o soneto *Olhos de cristal puro vertendo* e a canção *Não de cores fingidas*, dois poemas inéditos atribuídos ao poeta. Porém, confrontado com as dúvidas levantadas por Carolina Michaëlis, acabou por lhe confiar o códice, para que o analisasse com mais pormenor. Entretanto, franqueou-o também a Teófilo Braga, Delfim Guimarães, Ricardo Jorge (estes naturalmente interessados nas composições atribuídas a um enigmático DBR, e a Francisco Rodrigues Lobo). Já depois da morte de Fernandes Tomás, por intermédio de José Leite de Vasconcelos, o códice foi adquirido pelo Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, onde se conserva atualmente.

O *Cancioneiro Fernandes Tomás* parece inverter a tendência comum dos cancioneiros de mão portugueses, normalmente pouco preocupados em registar a autoria dos poemas. Com efeito, nas suas epígrafes são raros os textos considerados de autor desconhecido (apenas 16). No entanto, levanta-se um outro problema, o de saber que credibilidade se deverá conceder a estas indicações paratextuais, uma vez que a cópia, a avaliar

pela caligrafia, deverá ter sido realizada já no final do século XVII ou no início do XVIII e muitas das atribuições feitas mostram-se inconsistentes, talvez porque se tenham acrescentado aos poemas na altura da cópia e não fossem provenientes dos manuscritos. O próprio exemplo de Camões é elucidativo, e mostra também como os editores e críticos oscilam na aplicação de critérios quando recorrem ao testemunho deste cancioneiro, ora valorizando-o e tomando-o como fonte fidedigna ora desvalorizando-o, porque testemunho tardio, a ser usado para aceitar ou rejeitar indicações que corroborem juízos estéticos.

De facto, a maioria dos poemas surge com atribuição explícita. São 46 os autores nomeados, na sua quase totalidade, portugueses, e o português é a língua predominante nas composições. O facto provocou a estranheza de Carolina Michaëlis, uma vez que os poemas terão sido colecionados durante o período filipino, mas a verdade é que a intenção parece ser deliberada, e os textos em prosa não poderão ser suspeitos de particular simpatia hispanófila.

Os textos colecionados estão escritos em verso e em prosa, e alguns estariam já, na época da cópia para este códice, impressos. No entanto, as versões recolhidas neste cancioneiro apresentam variantes que fazem supor a cópia de manuscritos e tradição manuscrita independente, como sucede com as elegias escritas por Diogo Bernardes no cativeiro. Por isso, e qualquer que seja o grau de credibilidade que se conceda às atribuições feitas no Cancioneiro, ele torna-se importante para o conhecimento e estudo de variantes textuais de vários autores.

Fernão Rodrigues Lobo Soropita, o presumível editor das *Rimas* em 1595, é o autor mais representado no Cancioneiro. Dele recolhem-se cerca de 70 textos, entre poemas e prosas burlescas, dos quais alguns eram já conhecidos, uma vez que figuravam, em lições diferentes, no manuscrito utilizado por Camilo Castelo Branco na sua edição das *Prosas e Poesias Inéditas*. São também em número significativo os poemas atribuídos, com maior ou menor acerto, a Camões, Fernão Álvares do Oriente, Estêvão Rodrigues de Castro, António Lopes, Fernão Correia Lacerda e Francisco Rodrigues Lobo. Marcam ainda presença, entre outros, Martim do Castro do Rio, Elói de Sá de Sotomaior, D. Manuel de Portugal e Vasco Mousinho de Quevedo.

Se bem que não tenha correspondido às expectativas de finais do século XIX, o interesse camoniano do *Cancioneiro* não é de desprezar. No estudo que lhe dedica, Carolina Michaëlis, tomando como referência o ano de 1889, faz notar que se, por um lado, o *Cancioneiro* atribui 27 poemas a Camões, por outro, apresenta, com atribuição expressa a outros autores, 21 composições que, num momento ou noutro, tinham entrado nas edições da obra lírica camoniana. Nesse sentido, por exemplo, no pleito Diogo Bernardes-Camões, o testemunho do *Cancioneiro* convalida a exclusão do soneto *Eu me aparto de vós Ninfas do Tejo* das *Rimas* camonianas, pois o atribui expressamente a Bernardes.

A fortuna destas indicações colhidas nas epígrafes tem sido vária, indo da imediata rejeição à sua aceitação total ou sob reservas, mais ou menos firmada na validação de outras fontes, manuscritas ou impressas, ou à valorização das «zonas» camonianas, num procedimento metodológico que, além de ser muito pouco fiável, nem sempre é seguido com coerência pelos editores, quando confrontados com as suas consequências. O *Cancioneiro*, aliás, na sua primeira parte, privilegia a variedade, alterna os poetas e parece destruir voluntariamente as zonas autorais.

Por outro lado, diga-se que foram muito poucos os poemas que, tendo passado o crivo da suspeição de apocrifia, foram já integrados no cânone camoniano (nesse sentido, a edição de Maria de Lurdes Saraiva mostra-se a mais liberal, chamando muitas vezes em seu apoio as conclusões, amiúde frágeis, dos estudos de Roger Bismut). A maior parte dos críticos e editores não dá às epígrafes do *Cancioneiro* valor decisivo, exceto no caso de testemunharem uma autoria controversa (no critério de Leodegário de Azevedo Filho, essa indicação implica a exclusão do cânone mínimo). E, de facto, o *Cancioneiro Fernandes Tomás* lança a suspeição sobre a autoria camoniana de 17 poemas integrados nas *Rimas* em diferentes épocas, ao atribuí-los a outros autores.

Os julgamentos de Carolina Michaëlis sobre os poemas que as epígrafes do *Cancioneiro* atribuem a Camões têm de ser ainda hoje lembrados. De entre os poemas inéditos atribuídos a Camões, excluiu de imediato dois epigramas, inclinada a considerá-los de Andrade Caminha (e com essa atribuição os publicou).

Também com atribuição expressa a Camões, duas elegias tiveram sorte diferente. Na elegia *Belisa, huma só alma desta triste*, reconheceu uma

variante mais longa daquela que fora publicada por Faria e Sousa (Elegia VIII). O comentador não esconde que a encontrara num manuscrito em nome de Francisco de Andrade, atribuição que D. Carolina julga mais provável, e se confirma no *Cancioneiro de Luís Franco* e no cod. 8920 da Biblioteca Nacional de Lisboa.

As imperfeições da outra elegia, *Correntes águas frias do Mondego*, foram justificadas porque se trataria de obra da juventude, uma vez que a crítica interna da obra apontava a autoria camoniana. Publicada por Carolina Michaëlis na *Homenagem a Luís de Camões no Primeiro Ano do Século*, não foi aceite na edição de 1932 (e foi integrada nos nossos dias apenas por Maria de Lurdes Saraiva).

O capítulo «Não pode quem quer muito ser culpado», foi de imediato reconhecido: constitui uma longa fala de Agrário, o pastor racional da Écloga II, sobre as Propriedades do Amor, publicada em 1595, enquanto sobre a canção *Não de cores fingidas* Carolina Michaëlis aventou outros autores possíveis.

As restantes 21 composições são sonetos. E se, de seis, a autoria ou é controversa ou seguramente não é camoniana, os outros quinze têm tido diferentes destinos editoriais, mostrando até que nem sempre os dados da crítica interna e os da externa confluem nas conclusões a que conduzem.

Entre esses sonetos, a encerrar o *Cancioneiro*, conta-se um dos mais impressionantes e discutidos poemas da literatura portuguesa da época, aqui expressamente atribuído a Camões: *O dia em que eu naci, moura e pereça*. É, aliás, o único testemunho manuscrito que conhecemos de atribuição, uma vez que tanto no *Cancioneiro de Cristóvão Borges* (f.º 65v.) como no de *Luís Franco* (f.º 132), se encontra anónimo (e também não tem atribuição no manuscrito de que Aguiar e Silva o copiou em *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*). Entrou no *corpus* camoniano na edição do visconde de Juromenha e, defendido mais por critérios estéticos e emocionais do que por uma consideração friamente filológica, tem tido maior aceitação no mundo camoniano do que outros que tinham apenas o testemunho de atribuição do *Cancioneiro Fernandes Tomás* a defendê-los.

O interesse camoniano deste *Cancioneiro* não se resume às atribuições que confirma ou coloca sob suspeição, fornecendo informações, e lançando dúvidas também, sobre o texto e o cânone camonianos. No seu

conjunto, representa um florilégio de boa literatura, selecionada com exigência estética, que permite conhecer outros poetas e escritores da época, reconstruir pormenores das suas obras e, por consequência, avaliar criticamente um pouco melhor o universo poético de Camões.

BIBL.: *Cancioneiro Fernandes Tomás*, fac-símile do exemplar único, Lisboa, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, 1971; SENA, Jorge de, «Cancioneiros camonianos», *Trinta Anos de Camões: 1948-1978 (Estudos Camonianos e Correlativos)*, Lisboa, Edições 70, 1980, vol. I; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Estudos Camonianos. I. O Cancioneiro Fernandes Tomás. Índices, Nótulas e Textos Inéditos*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922.

Maria do Céu Fraga

CANCIONEIRO GERAL DE GARCIA DE RESENDE. Coletânea impressa da poesia palaciana produzida em Portugal entre os meados do século XV e a data da sua publicação, em 1516 (iniciada em Almeirim e finalizada na oficina lisboeta de Hermão de Campos), cuja organização se deve ao labor de Garcia de Resende (Évora, c. 1470-1536), que, na corte, serviu, como moço de câmara, secretário e escrivão, o príncipe D. Afonso e os reis D. João II e D. Manuel I.

Seguindo entre nós uma importante tradição relectora peninsular, de que, nesse início de século, se destaca o famoso *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo, Resende, homem culto, poeta e escritor sempre muito próximo do poder régio e de toda a fidalguia do Reino, toma precisamente como modelo aquela compilação cancioneril castelhana e reúne no seu monumental *Cancioneiro Geral* um conjunto de 880 composições, em língua portuguesa e em castelhano (c. de 10%), de mais de 300 autores diferentes e quase em exclusivo portugueses (muitos, por certo, fictícios), encimadas por um esclarecedor e bem «talhado» Prólogo e encerradas por um corpo elegante de quase cinco dezenas de trovas de sua autoria que aproximam poesia e jogo lúdico-adivinhatório (ver n.º 880).

Afirma Resende no início desse Prólogo que «a natural condiçam dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memoria», logo ali acrescentando, por contraste, «que nos feitos de Roma, Troia e todas outras antigas cronicas e estorias, nam achariam mores façanhas, nem mais notaveis feitos que os que dos nossos naturaes se

podiam escrever, assi dos tempos passados como d'agora», para lamentar ainda que em Portugal também «muitas cousas de folgar e gentilezas sam perdidas, sem haver delas noticia, no qual conto entra a arte de trovar, que em todo o tempo foi mui estimada». Assim, e para contrariar essas “fatalidades”, a publicação de tal manancial poético por um lado recuperaria e testemunharia o requintado e muito dinâmico ambiente cultural e convivial da corte portuguesa da segunda metade de Quatrocentos e dos alvares de Quinhentos — até porque também tempos de alteração de mentalidades e de novos desígnios, em que «nas cortes dos grandes príncipes é mui necessária na jentileza, amores, justas e momos, e também para os que maos trajos e envenções fazem, per trovas sam castigados e lhe dam suas emendas, como no livro ao diante se veraa» —, e, por outro, projetar-se-ia, por isso, como parte integrante do novo ímpeto celebrativo e prospetivo manuelino, de que a fixação de uma memória escrita literária, em vários domínios, como o épico mas também o pação, essencialmente lírico ou satírico, não poderia apartar-se. Nesse projeto se terá lançado entre 1511 e 1516, os anos em que reuniu os originais — tanto os certamente dispersos por muitos dos cancioneiros manuscritos de mão que amiúde se conservavam nos principais circuitos de valorização de tal produção poética como os que solicitara diretamente para integração —, os organizou e ordenou e os fez finalmente publicar com o beneplácito régio (ver n.º 517: «Cousas que têm tanta graça, / tam doces para ouvir, / ter-m'-ia por de maa raça / se as nam deesse empremir»). Eram, afinal, os poetas das cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel quem contribuiria para uma coafirmação do novo tempo cultural português, já longe do trovadorismo galaico-português e perto de uma renovação áulica, que pudesse rivalizar com o que se ia desenrolando em Castela, ainda que o critério de uma certa supremacia quantitativa por vezes tenha originado, no dizer de Cristina A. Ribeiro, alguns «desequilíbrios facilmente detectáveis na obra», quer ao nível da qualidade quer no que à disposição e à arrumação estruturais diz respeito.

Como a «tavoada» inicial logo demonstra, os 232 fólhos do *Cancioneiro* acomodam uma estrutura dispositiva a um só tempo rica e multímota mas nem sempre lógica ou coerente do ponto de vista temático e da ordenação. Centenas de composições vão-se espraçando com pequenas rubricas narrativas e explicativas iniciais, que quase sempre identificam os autores,

os destinatários, os géneros, as formas, as motivações, os assuntos e os contextos, sem todavia revelarem um critério alfabético, cronológico, temático ou de outra índole que permaneça intocável. Uma esmagadora maioria de autores masculinos escreve para elogiar, pedir, ensinar, responder, criticar, ironizar, reprovar ou insultar, no quadro de um circunstancialismo tipicamente quotidiano, ainda que bem explorado, em que as coisas do amor e a vertente jocoso-satírica parecem assumir lugar de relevo, pese embora os assuntos espirituais, religiosos, heroicos, funéreos, elegíacos ou outros dele não andem arredados. E a poesia assim cultivada convivia com a música e a dança em constante cenário festivo áulico, qual comunicação global que as mais das vezes mais não era do que o suporte de uma intensa arte de conversação e galanteria.

Ora em tonalidade acentuadamente dialógica, com um quê de *vis* dramática — como acontece com o sistema de pergunta/resposta do inicial processo do «Cuidar e Sospirar» —, muitas vezes em modo de duólogo, debate, glosa ou epístola, que tanto força uma espécie de circulação condicionada do canto no espaço fechado da corte como convoca uma participação mais alargada dos agentes desse meio, ora com um pendor mais impressivamente lírico-amoroso ou antes lúdico-convivial, em que o divertimento, a argúcia criativa, o jogo e as diferentes modelações da sátira ganham destaque, a poesia e os seus autores vão ocupando de forma sequencial ou aleatória o labirinto impresso do *Cancioneiro* e incrementam uma noção de diversidade sémica, ainda que ancorada aqui e ali em alguns «ciclos» bem orquestrados e em estruturas estróficas e versificatórias relativamente consolidadas e, por isso, bem perceptíveis.

Em face dos objetivos primordiais do *Cancioneiro* elencados no Prólogo — exaltação e louvor de Deus; valorização das letras como veículo memorial de feitos e protagonistas grandiosos; evidenciação da função lúdica e amorosa da vida cortesanesca; ação moralizadora —, o novo canto poético parece, de facto, organizar-se na obra em torno destes quatro principais vetores temáticos, sem que, contudo, a generalidade das composições, que são efetivamente de carácter religioso, heroico, amoroso e satírico, se restrinja a essas possibilidades sem variações, cambiantes ou aberturas mais vastas.

A representatividade da poesia de feição religiosa é, com efeito, muito diminuta. Ainda assim, o louvor à Santíssima Trindade, as referências de

natureza hagiográfica (por exemplo, S. Francisco e Santa Maria Egípcíaca) ou a alusão a figuras (por exemplo, Moisés e David) e episódios (por exemplo, prisão de Cristo pelos Judeus) bíblicos marcam presença em alguns poemas. Álvaro de Brito confia na intercessão de Maria à hora da Morte (n.º 79) e Henrique de Sá confia-lhe o resguardo na doença (n.º 430); Diogo Brandão professa a beleza única da Virgem, «Porque n’Esta nunca toca / sentido pêra entendê-la» (n.º 453), e Luís Henriques compõe uma paráfrase de um hino mariano (n.º 368), a par de outros poemas de matéria litúrgica. Para além disto, um ou outro poema aborda os preceitos da Igreja, sem qualquer laivo de especulação, e outros seguem um filão de integração mais pontual de fragmentos do âmbito religioso num contexto contrastivo satírico e paródico, como acontece com Henrique da Mota (n.ºs 797 e 802).

Ainda que igualmente escassos, o sentimento heroico e a dimensão elegíaca, bem como a temática histórica, andam um pouco melhor representados, o que se justifica plenamente pelo facto de em 1516 a gesta dos Descobrimentos estar muito avançada e em boa medida terminada. João Rodrigues de Sá (n.º 493) e Luís Henriques (n.º 390) aludem ao célebre feito de Azamor e Diogo Velho exalta a ação missionadora e civilizadora dos portugueses (n.º 792); por sua vez, a exemplaridade de D. João II é marcada elegiacamente por Diogo Brandão (n.º 333), na mesma medida em que outras figuras do poder régio são resgatadas pelo singular poder do canto poético, como acontece com o príncipe D. Afonso. Alguns autores refletem sobre a expansão ultramarina e alguns dos acontecimentos que a marcaram, lamentando Brás da Costa, por exemplo, a morte do vice-rei D. Francisco de Almeida: «Por passar tanta tormenta, / tempo e vida tam forte / e tam perto ser da morte, / antes nom quero pimenta» (n.º 522); e o próprio Garcia de Resende reconhece: «E olhai que os antigos / davam ò deemo as vidas / soo porque falassem neles, / e nós, por sermos imigos / de nós, temos esquecidas / mil cousas moores qu’as deles!» (n.º 868). Por fim, um número apreciável de composições parte de elementos da História do Portugal coevo e até da heráldica, como acontece na produção de João Rodrigues de Sá (ver n.º 457).

São, contudo, o canto de amor e a sátira as áreas temáticas fulcrais do *Cancioneiro*. Quanto à primeira, é necessário ter bem presente que a poesia nele contida é de e para cortesãos que sobremaneira apreciam a

trova amorosa e a nova moda convivial. Galanteria e graça folgazã imperam em centenas de textos impregnados de um lirismo mais ou menos encorpado, entre a emotividade íntima e a futilidade do fortuito, na interseção do louvor da amada e do sofrimento pela indiferença, pela saudade, pelo desengano e pelo despeito. Assim se pode constituir, como escreveu Aida Dias, «um verdadeiro compêndio de análise de vivências e de estados íntimos», alicerçado em «situações vividas ou imaginadas pelos poetas». Resende, desolado, queixa-se: «Senhora, pois confessais / que grande bem me quereis / e que de mim vos lembrais / e que com meu bem folgais / e de meu mal vos doeis» (n.º 853); e Fernão da Silveira morre de amor: «Quem ja perdeu o folgar / nam pode nunca partir-se / de paixam, / por ele devem chorar, / por ele devem carpir-se / com rezam» (n.º 216). E em alguns casos, mais sofisticados, Dante, Boccaccio e Petrarca ecoam já na voz e na pena de alguns autores, como é o caso de Duarte de Brito, que se dá a um nítido sabor petrarquista: «Vós, meu nojo e meu prazer, / meu pesar e minha glória, / meu desejo e meu querer / vela da minha memória, / descanso de meu viver» (n.º 123). Sem contestação, o canto poético amoroso, de cariz mais codificado ou com assomos de inovação, assumira lugar proeminente no serão pação e, logo, no *Cancioneiro* de Resende.

Igual destaque adquire a sátira, quer a de pendor mais individual, brejeira, maledicente e licenciosa, quer a de feição coletiva e didático-moralizante. À semelhança do que acontece com os textos de amor, que lançam uma sensação de repetição provocada pelo contacto com os seus muitos lugares-comuns, também a sátira aparece a saturar o *Cancioneiro*. O chiste, a troça ou a galhofa, a propósito do comportamento, do vestir, do dizer ou dos traços físicos, irrompem em elevado número de composições, dirigidas quer a homens quer a mulheres. Francisco da Silveira chufa do marido de uma D. Leonor, dele rindo por ser o protótipo do antigalã: «Ande vestido de azul, / babe-se por mais arreo, / seja sem conto taul, / do bem parecer o sul / e dos feos o mais feo» (n.º 87); e a uma moça, Fernão da Silveira canta assim com malícia: «Por serdes melhor servida, / pois a perna tendes grossa, / mandai-me vós a medida, / eu farei todo o que possa» (n.º 40). Num outro registo, muitos dos conhecidos textos de Henrique da Mota seguem uma estrutura verdadeiramente tensional e quase pré-farsesca, estendendo a sátira, entre outros aspetos, ao protótipo do clérigo beerrão ou à avareza de um alfaiate. Ainda a um outro nível

encontramos a denúncia do desconcerto do mundo, que pela mão de Álvaro de Brito Pestana se consubstancia nos males da cidade de Lisboa — «Pera os ares corrutos / dessa cidade saírem, / os devassos, / torpes feitos, dessolutos / compre que logo se tirem / sem trespassos» (n.º 57) —, tema igualmente caro a Duarte da Gama (n.º 542). São também numerosas as composições de ataque à corrupção de valores, bem como as simplesmente brejeiras e ligeiras em torno de verdadeiras bagatelas do acaso, área a que Camões em breve voltaria com exímia destreza.

Tal dialética e tais pressupostos conceituosos e de grande virtuosismo assentavam em géneros e formas bem delineados. Abundam os vilancetes e as cantigas, com mote e voltas, e as esparsas e as trovas, com número diferenciado de estrofes. Por outro lado, a redondilha maior — quase omnipresente — e a redondilha menor são a regra, só de modo muito pontual comparecendo outro tipo de combinatória, como acontece com o verso de arte maior no importante poema de sabor heroico de Luís Henriques sobre Azamor. Dando, portanto, corpo a uma técnica versificatória de gosto peninsular, o *Cancioneiro* abarca essa lição tardo-medieval ibérica, sem ser completamente refratário a uma certa possibilidade de inovação, de ressonâncias francesas e italianas, embora por mediação castelhana. De resto, o mesmo acontecia com alguns dos códigos temático-discursivos, em parte assim se explicando o pacífico rasgo diferenciador que se pressente em composições de Diogo Brandão, Duarte de Brito, Henrique da Mota, Francisco de Sá de Miranda e, particularmente, Bernardim Ribeiro. Já no que concerne à contextura retórico-estilística, os enigmas, os acrósticos, as metáforas, as alegorias e as prosopopeias comprovam o carácter engenhoso da tessitura discursiva, como as pungentes trovas dialogadas sobre a morte de Inês de Castro, do próprio Garcia de Resende, tão bem ilustram.

Porque resultam de uma convivialidade diária e paçã de estratos sociais elevados, os espécimes poéticos compilados no *Cancioneiro Geral* parecem na sua diversidade e multiplicidade traduzir precisamente a cor e a substância de momentos, lugares e protagonistas, que podem ir do mais ligeiro e fortuito ao mais denso e dilemático, como se a variedade da paleta discursiva e temática assim disponível pudesse abarcar, à sua maneira, toda a ritualidade da sociabilidade cortesã e, por essa via, projetar, por afirmação ou indução, um suposto bom gosto cívico e

estético que, por ser instrumental, se guindaria a um patamar funcional pragmático-corretivo. Mais do que uma afinação dispositiva e estrutural absolutamente irrepreensível interessava, pois, a Garcia de Resende a exploração do carácter circunstancial mas abrangente da nova vida social da corte, na sua perspetiva em boa hora plasmada num espólio cuidado na forma e recortado nos assuntos do interesse histórico-cultural do momento, parecendo com isso documentar a fusão no homem novo daqueles tempos do ideal tradicional do manejo das armas, do gosto pela habilidade espirituosa do cortejar de damas e do afeto pelas letras, em especial pelos versos. O bom sucesso editorial da obra, a meio caminho entre a mais enraizada tradição medieval e uma certa timidez renascentista, com alto recorte retórico, confirmou as virtudes do projecto no tempo e (re)compensou, em várias frentes, o poeta compilador.

BIBL.: **Edições e antologias:** *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, 6 vols. (I-IV: texto; V: A temática; VI: Dicionário), Lisboa, IN-CM, 1993-2003; *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, apresentação crítica, seleção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Editorial Comunicação, 1993. **Estudos:** DIAS, Aida Fernanda, *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos (Contactos e Sobrevivência)*, Coimbra, Livraria Almedina, 1978; FRAZÃO, João Amaral, *Entre Trovar e Turvar. A Encenação da Escrita e do Amor no Cancioneiro Geral*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1993; LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon Éditeur, 1949-1953, 2 vols.; ROCHA, Andrée Crabbé, *Aspectos do Cancioneiro Geral*, Coimbra, Coimbra Editora, 1950; id., *Garcia de Resende e o Cancioneiro Geral*, Lisboa, I. C. P. , 1979; RUGGIERI, Jole, *Il Canzonieri di Resende*, Genève, Leo S. Olschki Editeur, 1931.

Albano Figueiredo

CANCIONEIRO HISPANO-PORTUGUÊS DA HISPANIC SOCIETY OF AMERICA. Este cancionero manuscrito foi anteriormente conhecido pela designação de «Cancioneiro hispano-português da Academia das Ciências de Lisboa», instituição a cuja biblioteca pertenceu até ter desaparecido, provavelmente devido a furto, na penúltima década do século XIX. Após ter estado na posse de um alfarrabista de Lisboa, foi adquirido pelo grande bibliógrafo espanhol marquês de Jerez de los Caballeros, cuja biblioteca foi comprada, em 1902, por Archer M.

Huntington e depois incorporada na Hispanic Library of the Hispanic Society de Nova Iorque.

Trata-se de uma miscelânea poética que deve ter sido organizada até à segunda década do século XVII — contém já um soneto do poeta barroco D. Tomás de Noronha — e que colige composições de autores portugueses e espanhóis do século XVI e dos princípios do século XVII. O cancioneiro, ao qual faltam diversos fólios no princípio e no fim, foi encadernado juntamente com o romance de cavalaria *La Historia de Rosián de Castilla*, da autoria de Joaquín Romero de Cepeda, impresso em Lisboa, em 1586. O manuscrito foi editado em 1974, com um estudo introdutório e anotações de grande valia, por Arthur Lee-Francis Askins.

Como é habitual nas miscelâneas poéticas dos séculos XVI e XVII, a maior parte dos poemas transladados no manuscrito figura anónima, sendo singularmente escassas as atribuições de autoria: o poema n.º 2, segundo a numeração de Askins, está atribuído ao «Frade da Rainha» (Jorge Fernandes, conhecido como frei Paulo da Cruz); o poema n.º 43 está atribuído a Loio de Sá (Elói de Sá de Sotomaior); o poema n.º 44 é dado como pertencente a um desconhecido Valentim da Silva; o poema n.º 52 é uma glosa de Francisco de Figueroa ao célebre soneto de Hernando de Acuña, *En una selva al parecer del dia*; o poema n.º 57 é uma écloga atribuída a Pedro Laynez; finalmente, o poema n.º 65, o soneto *Quando de vossa vista me apartava*, está atribuído a Martim de Castro.

Como se conclui, o cancioneiro não atribui nenhum poema a Camões, mas veio a tornar-se, através de Teófilo Braga, um dos elos importantes da expansão desregrada do *corpus* da lírica camoniana. Com efeito, Teófilo Braga foi um dos editores mais empenhados e academicamente mais autorizados no processo diastólico das *Rimas* de Camões, sobretudo na sua edição do *Parnaso de Luiz de Camões*, na qual atribui ao poeta um avultado número de composições extraídas do cancioneiro da Academia das Ciências de Lisboa: vinte e quatro sonetos, sete motes e respetivas glosas, uma longa «Fabula de Narcizo» (*Belissima Isabel cuya hermosura*), três composições em oitavas, a célebre canção *Glória tão merecida* de Manuel Soares de Albergaria, a glosa a um soneto atribuído a Francisco de Figueroa, uma décima, uma carta em quintilhas e três redondilhas. Todo este conjunto de composições poéticas é apócrifo, como

em relação a grande número delas esclareceu Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

BIBL.: ASKINS, Arthur Lee-Francis (ed.), *The Hispano-Portuguese «Cancioneiro» of the Hispanic Society of America*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1974; AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante de, *Lírica de Camões. 1. História, Metodologia*, Corpus, Lisboa, IN-CM, 1984; BRAGA, Teófilo, *Camões. A Obra Lyrica e Épica*, Porto, Livraria Chardron, 1911; *Parnaso de Luiz de Camões*, Edição das Poesias Lyricas consagrada à comemoração do Centenario de Camões. Com uma introdução sobre a historia da recensão do texto lyrico por Theophilo Braga. Porto, Imprensa Internacional, 1880, 3 tomos; *Sonetos de Camões. «Corpus» dos Sonetos Camonianos*. Edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli. Braga, Barbosa & Xavier, 1980; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, «Parnaso de Luiz de Camões. Porto, 1880», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, V, 1881, pp. 393-402; id., «Notas aos sonetos anonymos», *Revue hispanique*, VII, 1900, pp. 98-118; id., *Dispersos. Originaes Portugueses. III. Estudos Camonianos*, Lisboa, Edição da revista *Ocidente*, 1972.

Vitor Aguiar e Silva

CANCIONEIRO JUROMENHA. No volume II das *Obras de Luiz de Camões* (Lisboa, Imprensa Nacional, 1861), o Visconde de Juromenha (1807-1887) descreveu assim um manuscrito que possuía e que utilizou diversas vezes naquela sua edição: «Outro manuscrito que possuímos do século XVII nos forneceu algumas poesias inéditas, e o poder completar algumas já impressas que não estão inteiras, e variantes, tornando-se entre estas notável uma à elegia II. Este manuscrito, ou antes manuscritos, porque são dois encadernados na mesma capa, e que infelizmente não estão completos por lhe faltar o princípio e o fim, e deverem por isso ter-se perdido algumas poesias de Camões, compreende, a primeira parte, poesias de diferentes autores contemporâneos, Bernardes, Caminha, D. Manuel de Portugal, Jorge Fernandes, vulgo o frade da rainha (D. Catarina); e a segunda parte, que é em letra diferente, pertence exclusivamente a Francisco de Sá de Miranda, de quem traz algumas poesias inéditas» (pp. XVI-XVII). A descrição é sumária, mas ainda assim menos sucinta e lacunar do que é habitual noutros passos da sua edição, pois o Visconde de Juromenha, em regra, não identifica nem caracteriza os manuscritos de que se serviu, limitando-se a menções vagas («o meu ms.», «outro ms.», «um ms. que possuo», etc.).

Em data não apurada, o Visconde confiou o valioso manuscrito a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a fim de a então jovem filóloga o examinar e usar livremente. Carolina Michaëlis analisou com minudente rigor o manuscrito, que denominou *O Cancioneiro Juromenha*, dando a conhecer os resultados da sua análise num extenso estudo publicado na *Zeitschrift für romanische Philologie* (ver VASCONCELOS 1884), fonte de informação sobre o manuscrito praticamente única até aos dias de hoje. Após o falecimento do Visconde de Juromenha, perdeu-se o rasto do cancioneiro, provavelmente vendido pelos herdeiros, até que, há cerca de três décadas, se conheceu o seu paradeiro: encontra-se na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América (*II Portuguese Collection — D 87270*). Leodegário Amarante de Azevedo Filho, que logrou obter uma fotocópia do manuscrito, tem utilizado relevantes informações camonianas proporcionadas pelo cancioneiro na sua edição da *Lírica de Camões*.

No interior da capa da frente, em letra que Carolina Michaëlis considera ser do Visconde de Juromenha, figura a seguinte inscrição: «Collecção de Poesias de Camões, Bernardes, Caminha, Sá de Miranda e outros Poetas — Letra de 1600.» É inexata, como aquela investigadora esclareceu, a informação de que o manuscrito contém poesias de Caminha, devendo-se certamente este lapso ao desdobramento erróneo feito pelo Visconde da abreviatura *Cam*. Quanto à data da organização do cancioneiro, Juromenha propõe, como se viu, o século XVII e na inscrição atrás reproduzida não indica como data o ano de 1600, apontando, sim, de modo latitudinário para a época seiscentista («Letra de 1600»). Carolina Michaëlis é mais rigorosa na datação do manuscrito — «em minha opinião, tanto pode pertencer ao fim do século XVI como ao começo do século XVII» — e propõe mais precisamente que a organização do códice se situe entre os anos de 1590 e de 1594, isto é, nos anos imediatamente anteriores às edições das *Varias Rimas ao Bom Jesus* (1594) de Diogo Bernardes, das *Rhythmas* (1595) de Camões e de *As Obras* (1595) de Sá de Miranda. É uma hipótese credível.

O cancioneiro propriamente dito é constituído por 127 folhas, com numeração descontínua — a numeração contínua que figura no alto e no centro de cada folha é do punho de Carolina Michaëlis —, preenchidas com uma letra apertada e por vezes pouco clara — quando as composições

transcritas são em redondilha cada folha é preenchida por duas colunas —, mantendo-se o seu talhe relativamente homogêneo, com exceção talvez de algumas folhas (31r. a 35r.), que indiciam outra mão. Existem algumas emendas marginais da mão do copista, mas aparecem outras anotações a preceder o *incipit* de alguns poemas que não são da letra do organizador do cancionero. O copista não devia ter preparação literária cuidada, o que terá contribuído para que não introduzisse alterações arbitrárias nos textos, e era certamente português, porque disseminou lusismos nos textos castelhanos.

Os poetas cujas composições figuram no manuscrito são quinhentistas — o *Cancioneiro Juromenha* não colige nenhuma composição do século XVII —, cabendo a maior parte do acervo de 165 poemas a Luís de Camões e a Diogo Bernardes. Segundo o cômputo de Carolina Michaëlis, o cancionero recolhe 81 poemas atribuíveis a Camões, dos quais 46 estão atribuídos, direta ou indiretamente, ao autor das *Rimas*: «Mote do Camois», « Voltas de Camois», «O Camois a hũa senhora que lhe mandou pedir hũas trovas», «Soneto do Cam.», «Cançam de Camois», «Outra do mesmo», «Oda do Camois», «Elegia do Cam. a hum seu amigo», «Outra elegia do mesmo», «Oda a D. Frca d’Aragão do Camois», etc.

O índice das atribuições de autoria a Camões é na verdade notável e torna-se ainda mais relevante se se considerar a fiabilidade dessas atribuições. No meu cômputo, ligeiramente diferente do de Carolina Michaëlis, o *Cancioneiro Juromenha* atribui a Camões, direta ou indiretamente, 47 poemas e a carta *Esta vai com a candeia na mão*. Costa Pimpão, na sua edição das *Rimas*, só não aceita deste conjunto de poemas a redondilha *Olvidé y avorresci*, que Carolina Michaëlis atribuiu a Garcí-Sánchez de Badajoz, a carta em quintilhas *Amor que viu minha dor* e o soneto *Se lágrimas choradas de verdade*, que Carolina Michaëlis atribuiu expeditivamente a Diogo Bernardes (VASCONCELOS 1972, pp. 13-14), mas que Roger Bismut restituiu a Camões, com credíveis argumentos. O *Cancioneiro Juromenha*, ao atribuir explicitamente o soneto a Camões e ao oferecer uma redação do poema quase idêntica à que figura no *Cancioneiro de Luis Franco Correia*, convalida fortemente a autoria camoniana (autoria aceite por Maria de Lurdes Saraiva na sua edição da *Lírica Completa* de Camões).

Outro aspeto particularmente relevante do *Cancioneiro Juromenha* consiste na elevada qualidade das lições textuais que oferece e que, como Carolina Michaëlis justamente sublinhou, derivam de autógrafos ou de apógrafos antigos, muito valiosos, apresentando variantes que «coincidem com os textos mais antigos de todos e com os melhores, isto é, com Luís Franco e com as fontes usadas por Soropita, e até mesmo estas elas corrigem ainda, frequente e facilmente» (VASCONCELOS 1884, p. 437). Com efeito, o *Cancioneiro Juromenha* apresenta em diversos poemas leituras idênticas a correções introduzidas pela edição de 1598 das *Rimas* relativamente a lições das *Rhythmas* (1595), mas tal não significa que seja uma cópia da 2.^a edição das *Rimas*, porque noutros casos oferece lições divergentes em relação a esta. A análise das variantes de diversos poemas autoriza afirmar que o *Cancioneiro Juromenha* é uma cópia que representa uma tradição manuscrita bastante antiga, recolhendo muito provavelmente, algumas vezes, primitivas e até inacabadas versões de poemas camonianos.

BIBL.: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, *Lírica de Camões. I. História, Metodologia, Corpus*, Lisboa, IN-CM, 1984; BISMUT, Roger, *La Lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, «Mitteilungen aus portugiesischen Handschriften. I. Der Cancioneiro Juromenha. I Beschreibung der Handschrift», *Zeitschrift für romanische Philologie*, VIII, 1884, pp. 430-448 e 598-632; id., *Dispersos. Originais Portugueses. III. Estudos Camonianos*, Lisboa, Edição da revista *Ocidente*, 1972.

Vitor Aguiar e Silva

CANCIONEIRO DE LUIS FRANCO CORREA. O manuscrito 4413 da Biblioteca Nacional de Lisboa é um volumoso códice bilingue, miscelânea poética colecionada ao longo de 32 anos (1557-1589). Como é costume acontecer aos manuscritos da época, na portada ele se apresenta:

Cancioneiro em que vão obras dos melhores poetas de meu tempo ainda não impressas e tresladadas de papéis da letra dos mesmos que as compuseram; começado na Índia a 15 de janeiro de 1557 e acabado em Lisboa em 1589, per Luis Franco Correa, companheiro em o estado da Índia e muito amigo de Luis de Camoens — dentro de uma cercadura caprichada, desenhada à mão, mas imitando portadas de livros impressos

na época. O carimbo da Biblioteca Nacional de Lisboa, no canto inferior direito, desequilibra a perfeita simetria da página.

Não há por que duvidar dos dizeres da portada. Talvez ele tivesse exagerado na amizade com Camões, em 1589 já famoso e morto, o que poderia encarecer o manuscrito. Talvez. Outra suspeita: o Cancioneiro seria apógrafo. Não é verdade. Todo o cancioneiro é escrito pela mesma mão. Papel e tinta são da época e —claro! — há uma pequena variação da letra. Quem não a teria ao longo de 32 anos?

Edição fac-similada, de 1972. Coloca nas mãos de estudiosos da literatura portuguesa dessa época um precioso material, e ainda exhibe pormenores que escapam à vista dos que consultam o original. Sem dúvida um belo presente da Comissão Executiva do 4.º Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*.

Avaliação crítica. Neste ponto deflagra-se outro problema, já apontado por autores importantes no cenário da crítica textual: urgia um estudo do cancioneiro como um todo e que respondesse às suspeitas levantadas por vários estudiosos. Era muito citado, pouco estudado. Nomes de peso na área camoniana, tais como Wilhelm Stork, Carolina Michaëlis de Vasconcelos e o visconde de Juromenha consultaram-no e escreveram sobre ele no passado. O Dr. Roger Bismut, no seu *La Lyrique de Camões*, editado em 1970, fez dele a melhor descrição, com um enfoque mais moderno, procurando embasar as suas opiniões. À vista do fac-símile esses estudos nos pareceram insuficientes. Com a inestimável ajuda do Professor Eduardo Borges Nunes, da Faculdade de Lisboa, que poderia ter acesso ao original, pudemos embasar suspeitas. Podemos agora dizer com certeza que o códice, a princípio, eram cadernos soltos, que foram reunidos em um único volume ainda durante a feitura da obra. Espaços em branco ao final dos cadernos foram preenchidos com outros poemas. Seis poemas, maiores que o espaço existente, remetiam para outro espaço, páginas atrás ou adiante. Por exemplo: uma elegia de D. Manuel de Portugal (certamente uma inserção tardia, já em Portugal), que começa no f.º 135v, é interrompida no fim do f.º 138v, seguida de uma nota da mão do copista:

atrás achareis acabada. Aonde está um sinal como este.

e outra letra ajunta: *folhas 67*.

De fato, no f.º 67, uma cercadura destaca o aviso:

fim de hũa elegia que esta adiante de Dom manovel Portugal

e a mesma segunda mão completa:

*cõtinuai cõ as folhas 138 no fim e começa a elegia àquella voluntad
folh. 135 vso*

É fácil concluir que o f.º 139 estava já preenchido (com sonetos), e o f.º 67 estava em branco. É fácil também admitir que, depois de reunidos os cadernos, espaços em branco foram preenchidos com novas peças. Essas ocorrências reforçam a certeza de o Cancioneiro ser autêntico e não uma cópia. Para a reunião em um só volume, os «cadernos» foram numerados na primeira folha, no canto inferior direito. A sequenciação não é, portanto, aleatória. São 12 cadernos, os últimos incompletos por perda de fólios. No fac-símile só se vê, no f.º 139, o n.º 6, no canto inferior direito. Os outros foram apagados, provavelmente no propósito bem-intencionado de as bordas limpas proporcionarem melhor aspecto ao leitor. Dos outros cadernos, apenas a primeira folha e a última parecem mais escuras no fac-símile (talvez pela maior exposição à luz e ao ar), o que nos levou à suspeita, depois confirmada, da maneira como foi sendo colecionado tal acervo. É importante notar que surpreender o *modus operandi* do colecionador mostra com certeza que os fólios não foram preenchidos paulatinamente ao longo da feitura da obra. A transcrição consecutiva, *pari passu* com a foliação, não cabe aqui. A melhor hipótese é a dos cadernos soltos, reunidos depois. O agora volumoso códice continuou a receber poemas nos espaços entre as peças já escritas. Portanto, fica difícil avaliar a época em que teria alguma peça entrado no Cancioneiro. Mas certamente entre 1557 e 1589. A notícia dos outros números nas páginas iniciais, que listamos aqui para facilitar a quem consultar o fac-símile, confirmou essas suspeitas. Devemos ao Professor Eduardo Borges Nunes a listagem e a numeração abaixo (o número de fólios dos cadernos é irregular):

Caderno 1 — fólhos 1 a 50
Caderno 2 — fólhos 51 a 66
Caderno 3 — fólhos 67 a 90
Caderno 4 — fólhos 91 a 120
Caderno 5 — fólhos 121 a 138
Caderno 6 — fólhos 139 a 156
Caderno 7 — fólhos 157 a 202
Caderno 8 — fólhos 203 a 216
Caderno 9* — fólhos 217 a 240
Caderno 10* — fólhos 241 a 266
Caderno 11 — fólhos 267 a 282
Caderno 12* — fólhos 283(?) a 297 (?)

* não numerado

No Caderno 12 há perda de fólhos. O Caderno 11 também deve ter sofrido perda de fólhos. A encadernação, neste ponto, é muito apertada e não permite certeza dos limites dos cadernos. O cotejo dos poemas, porém, indica perda de fólhos, com texto e/ou em branco. Fizemos uma simulação para esses cadernos, mas são somente hipóteses.

As margens. Desde a finalização do Cancioneiro, em 1589, até ser comprado para a Biblioteca Nacional de Lisboa, o volume teve vida agitada, cujo registro está nas margens. O desafio, ainda em aberto, é dar nomes a essas mãos que deixaram sua marca. A maioria das atribuições está nas margens, frustrando os que buscam uma «garantia» de atribuição datável do século XVI, quando ainda viviam esses poetas («dos melhores poetas de meu tempo»). Na Índia, provavelmente apenas de Camões, havia autógrafos a copiar. Em Portugal, de outros bons autores seria mais fácil conseguir autógrafos elegíveis. Provavelmente, a reunião dos cadernos e, supomos, a inserção de caderno(s) vazio(s), foi feita na metrópole: o caderno 3, parece-nos, foi introduzido para dar espaço de crescimento aos núcleos de Camões e Sá de Miranda. Não temos, porém, prova cabal disso.

Numeração dos fólhos. O copista nunca numerou os fólhos. A mão que o fez organizou também a *Tabula Libri* ao final do códice. Esta letra parece ser contemporânea da do copista. Mãos ainda sem rosto o examinaram, numeraram os fólhos, organizaram a *Tabula Libri*; Roger Bismut,

confrontando a indicação da *Tabula Libri* com a localização real da peça no cancioneiro, verificou certas incoerências: a partir do f.º 180 há uma diferença de 10 números entre a indicação da *Tabula* e a localização da peça no Cancioneiro. A explicação deste erro não será a perda de fólios nesse ponto, como pensou o ilustre professor: ela se deve a outro segredo bem guardado pelo Cancioneiro, mas mostrado pelo fac-símile; há duas numerações superpostas, a segunda reforçando a primeira, inclusive corrigindo-a (ver f.º 165, que estava 155); a segunda mão encampou o erro no f.º 180 (que na realidade é o 170), mas corrigiu daí em diante o erro da primeira (corrige para 171, 172, etc.), o que não é percebido a olho nu nos fólios do próprio Cancioneiro, mas é facilmente perceptível nas páginas da edição fac-similada. Esta segunda mão mostra algarismos mais modernos que os da primeira mão, escondidos sob a segunda numeração. É bom também mencionar que a numeração do fólio vale para o verso do fólio anterior. O fólio é um contínuo: com o livro aberto, vale o número no canto à direita, em cima, para todo o papel à mostra. Assim é que a *Epistola a Dom Luis*, indicada na *Tabula Libri* para o f.º 196, está no f.º 185v.

Acervo. É um rico painel de poemas escolhidos, nas várias formas preferidas na segunda metade do século XVI. Há até um raro exemplo de verso solto, atribuído a D. Manuel de Portugal, e outro, anônimo. São 16 tipos de poemas em 309 peças, mas os 223 sonetos são a maioria. Há também a *Comédia Filodemo* (prosa e verso) e um trecho em prosa. Contando com as atribuições do copista e as atribuições à margem, são poemas de 16 autores, todos do século XVI. É curioso notar a ausência quase total de poemas de Camões na medida velha, o que talvez seja uma crítica velada, ou até inconsciente, do compilador: em vez da popular redondilha, a solenidade do decassílabo.

Atribuição de autoria. O que mais se busca no Cancioneiro é a atribuição de autoria para obras disputadas; mais crédito se dá por serem os autores contemporâneos do copista. A atribuição explícita do copista é escassa. A maior parte das atribuições é feita por leitor (ou leitores), à margem das peças (raramente no espaço do texto), e a apreciação do cotejo. Carolina Michaëlis foi a primeira a apontar essas nótulas à margem, distinguindo diversas letras, das «mãos» «a», «b» e «c». Concordamos que as há, mas o recorte que fazemos é outro, baseando-nos

em elementos de perícia de documentos. As mãos são de alguém versado no assunto, mas continuam anônimas. A nosso ver, as letras «a», «b» e «c» são da mesma mão. A diferença está na inclinação da letra: quanto mais inclinada a linha imaginária que se possa traçar no eixo da letra em relação à pauta, também imaginária no caso, mais fina será; caso contrário, a letra sairá mais arredondada. Basta testar. A letra «c» apresenta trêmulos senis, mas acreditamos ser da mesma mão. Outra letra, maior, aparece pouco: no f.º 65v escreve *Aqui* em letra de tamanho maior; dessa mesma mão é a letra que se vê no f.º 296v., no fim do códice. Será também dessa mão a *Tabula libri*? Fica a pergunta. Há ainda mais uma letra que está no f.º 44v. à margem. De quem? Essas letras, todavia, não fizeram atribuição de autoria. As letras **a**, **b** e **c** têm como datas-limite, acreditamos, os anos de 1779 e 1840 (data da entrada do manuscrito na **Biblioteca Nacional de Lisboa**).

Núcleos de compilação. Atribuição indireta. Outra maneira de inferir autoria do copista seria considerar os núcleos, que parecem organizados por **tema**, **forma**, e/ou **ineditismo** (ele interrompeu a cópia do Canto I de *Os Lusíadas*, anotando: «*não continuo porque saiu à luz*»); mas esses critérios não são muito confiáveis: principalmente nos finais de núcleos, há um afrouxamento de propósitos em prol de mais um soneto...

Entretanto, podemos fazer a tentativa, que vale por fornecer uma atribuição indireta do copista, e parece que este era realmente o propósito.

Primeiro núcleo camoniano (f.ºs 1 a 70): abrange os dois primeiros cadernos e parte do terceiro, e contém élogos, elegias, canções — ponteadas por peças menores. Provavelmente os dois primeiros cadernos foram preenchidos ainda na Índia. O terceiro caderno, supomos, foi introduzido em branco para permitir o crescimento dos núcleos camoniano e mirandino, já começados. As três primeiras elegias estão na ordem cronológica, contrariando as primeiras edições da lírica camoniana: elas se referem aos três destierros de Camões: em Santarém, na África e na Índia (Faria e Sousa, que não deve ter visto este Cancioneiro, já havia percebido e o diz em nota na sua edição). Algumas peças de outros autores têm a atribuição declarada. O cotejo com a obra impressa, anotado à margem com travessões sempre que divergia, foi feito com a Edição de 1779. O

segundo caderno (f.^{os} 51 a 66) já traz peças disputadas: seria uma miscelânea — de **gênero**, sim; de **autores**, talvez.

O núcleo de Sá de Miranda começa no f.^o 71v-72 com o soneto que serve de abertura à segunda coleção de poemas enviada ao príncipe D. João. A primeira peça recebe atribuição direta, explícita, do copista; as outras, indireta ou nenhuma atribuição. No trecho final veem-se os costumeiros desvirtuamentos e reaparece a dúvida: onde começa a transgressão do critério **de autor**?

O caderno **5** (f.^{os} 121 a 138) foi destinado a «Sonetos diversos». Dividimo-lo em duas secções: a) sonetos: são 46, todos publicados nas obras de Camões, mesmo um que está nas edições de Sá de Miranda; e b) uma canção e uma elegia. A canção tem atribuição da margem a Camões, e a elegia tem atribuição explícita a D. Manuel de Portugal. (Esta é uma das peças que têm o final atrás. — Ver f.^o 67 — É claramente uma inserção posterior.)

O caderno **6** (f.^{os} 139 a 156) abre outra série: «Outros sonetos de várias cousas», sempre dispostos regularmente, dois por página, exceto no f.^o 152, onde há apenas um: o último da série; quase todos atribuídos a Camões pela margem, e um atribuído a Gonçalo Coutinho. Como abertura à nova série, um conjunto de mote e glosa, com a atribuição habitual, *Cam*, riscada e substituída por *F. S. Mir*. Seria Francisco de Sá de Miranda? O soneto seguinte, também riscada a atribuição a Camões, recebe atribuição a *F. S. Men.*, que se pode entender como Francisco de Sá de Meneses, atribuição que dá aos cinco sonetos a seguir. Nos fólhos seguintes, os 16 sonetos são atribuídos, à margem, a *I. M.* (Carolina Michaëlis interpreta essas letras como Jorge de Montemor). Uma epístola de Jerônimo Corte-Real a dom Simão da Silveira é respondida pelo soneto a seguir (atribuições do copista).

Caderno **7**: f.^{os} 157 a 202. Segundo a *Tabula Libri*, são «Sonetos vários, alguns a damas», e uma inserção posterior. Seguem-se poemas de crítica e o «prelúdio» a *Os Lusíadas*.

Caderno **8**: regista a famosa Década VIII de Diogo do Couto que Camões em Moçambique dava os últimos retoques «nas suas Lusíadas». Logo, o poema sofreu revisões e aperfeiçoamentos antes da publicação em 1572. Entretanto, mesmo antes da lima final, teria sido obra magnífica e cara aos portugueses desterrados no Oriente, espelho generoso que lhes

refletia, valorizados, a pátria e o exílio, na viagem arquetípica, mitificada, dando dimensão épica ao feito de cada um. Seria compreensível que do poema se tirassem cópias e que estas andassem de mão em mão. Esta seria uma cópia antes do burilo final.

Cadernos **9** e **10** (f.^{os} 217 a 240 e 241 a 266): três poemas de Bernardes. Um autor: Francisco de Andrade; um tema: personagens femininas. Cantos, tercetos sonetos e éclogas de D. Manuel de Portugal. Poemas diversos.

Cadernos **11** e **12**: a *Comédia Filodemo*, de Camões, representada na Índia, e uma écloga, também de Camões, constituem o terceiro núcleo camoniano. Encerram o livro duas cartas de Sá de Miranda, truncadas por perda de fólhos.

Ortografia. A grafia na época ainda estava mal definida. Variações na escrita de uma palavra existem até na mesma página. A grafia no Cancioneiro, como nos cancioneiros manuscritos em geral, é irregular, mais fonética que etimológica. Nos manuscritos do século XVI, a grafia, a divisão e ligação das palavras são muitas vezes arbitrárias: o copista pouco se preocupa com a pontuação e o uso das maiúsculas não obedece a nenhuma regra. A fidelidade da cópia é relativa. Uma elisão, a troca de uma palavra por sinônimo ou equivalente, os simples erros por distração a que todos estamos sujeitos, não teriam a importância que lhes empresta o dedo do filólogo ao apontá-los. O valor não é inerente, mas atribuído.

O compilador. De Luís Franco Correa pouco se conseguiu apurar. Na *Biblioteca Lusitana*, de Barbosa Machado, há uma pequena notícia, com uma lista das «poesias célebres» desse poeta poliglota, que «metrifica elegantemente em latim, castelhano, francês e italiano». Que era português não temos dúvida: os lusismos nos textos em espanhol o denunciavam. Um soneto laudatório a Camões, em italiano, aparece nas páginas iniciais da edição *princeps* das *Rimas* de Camões, atribuído a Luis Franco. O visconde de Juromenha suspeita que o Cancioneiro seja uma cópia, afirmando: «Acresce [...] que só pode pôr-se a cargo de copista ignorante, e não de Luiz Franco, o qual, além de poeta, tinha conhecimento da sua língua, e mesmo das estranhas as quaes manejava.» (*Obras Completas de Camões*, edição de 1861, vol. II, p. XVI). Wilhelm Stork suspeita de falsificação, estranhando que um «soldado raso» — Luis Franco — tivesse acesso a manuscritos de poetas famosos no seu tempo. Perguntamos: Camões era

algo muito diferente disso no Oriente? E seria o acesso aos originais particularmente difícil, na época, a um escrevente? Carolina Michaëlis, ao fazer a monumental edição das *Poesias de Sá de Miranda*, onde publicou variantes e inéditos do Cancioneiro de Luis Franco, ecoou Wilhelm Stork e Juromenha. Estas são as únicas fontes que conhecemos sobre Luis Franco Correa, que continua vagamente delineado, mais personagem que pessoa.

Em resumo. O *Cancioneiro de Luis Franco Correa* é um manuscrito autêntico, do século XVI. Ele é, em Portugal, um repositório, talvez o mais importante, do Renascimento na Península Ibérica.

Dinah Moraes Nunes Rodrigues

CANCIONEIRO DO MANUSCRITO 2209 DO ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO. O Arquivo Nacional da Torre do Tombo guarda, no seu Fundo de Manuscritos da Livraria, um volume de 20 cm por 15 cm, com uma lombada de 3 cm sobre a qual se encontra, em jeito de título, a designação «Miscela.». Trata-se, efetivamente, de um códice miscelânico, que resultou da encadernação conjunta de originais provenientes de fontes inicialmente distintas. Integram este códice dois núcleos principais, formados por folhas de papel com características materiais diversas, chegando as diferenças a ser bastante acentuadas. São visíveis as consequências provocadas pelo processo de formação do volume, com a perda de folhas e a alteração da ordem primitiva de algumas outras. Não é difícil estabelecer os limites de cada uma destas duas partes: a primeira, formada por 31 folhas sem numeração seguramente provenientes de duas origens diversas; a segunda, integrando um conjunto de folhas numeradas que chega até à 176, embora com faltas e lapsos.

A parte que não está numerada é a mais recente e recolhe textos e apontamentos de mãos diversas, datáveis dos séculos XVII e XVIII. Aqui encontramos a transcrição de um excerto anotado das *Geórgicas* de Virgílio, poesia original em latim de Fernão Pinheiro de Brito e, ainda, uma oração na mesma língua em que Álvaro Coelho celebra um casamento. Entre o diverso material incluído nestas 31 folhas iniciais, podemos apontar ainda as 25 oitavas que compõem uma «Satyra em

reposta da que se fez contra os poetas defendendo a cada hum por si com seus encargos», que teria sido impressa em 1621, assim como outros textos diversos em verso e prosa em língua portuguesa, sendo de destacar as várias assinaturas de frei António da Assunção, cuja vida decorreu entre 1695 e 1756.

Mais interesse tem para nós o cancionero que ocupa a segunda parte deste volume, o qual, como adianta Askins, terá sido organizado na década de 80 do século XVI. Esta indicação coaduna-se com a presença de vários documentos relacionados com figuras e factos da História portuguesa e europeia desta época, como a cópia da carta em que D. António, prior do Crato, se despedia da Universidade de Coimbra, datada de 1 de dezembro de 1579, ou a transcrição da sentença dada contra ele, de 23 de novembro do mesmo ano (f.º 116r-120r). Encontramos, ainda, composições poéticas dedicadas a D. Sebastião (f.º 35r) e ao cardeal D. Henrique (f.º 49r), assim como o texto *De bello cum Turcis incoando principio mensis Maij* (f.º 41v), dedicado à Batalha de Lepanto. Estas alusões encontram-se em zonas deste cancionero que recolhem composições poéticas em língua latina produzidas essencialmente nos ambientes académicos e humanísticos de Coimbra e Évora. As secções em latim (poesia e prosa) encontram-se intercaladas com aquelas que estão preenchidas com poesia em língua vulgar (português e castelhano), ocupando os fólhos 1r-19r, 21r-97r, 98r-120r e 132r-136r.

Nesta coleção estão representados alguns poetas quinhentistas portugueses e espanhóis, com largo destaque para Luís de Camões, com vinte e seis poemas, e Diogo Bernardes, com treze composições. Além destes, encontramos ainda, com um texto cada, o infante D. Luís, D. Francisco de Faro, D. Manuel de Portugal, Diego Hurtado de Mendoza, Jorge de Montemor e Fernando de Acuña. Pelo número de poemas camonianos conservados e, sobretudo, pela identificação explícita de Camões como autor de catorze deles, compreende-se que Leodegário de Azevedo Filho (1985, p. 76) se refira a este volume conservado na Torre do Tombo como um «precioso códice». Encontramos, efetivamente, indicação directa da autoria camoniana para os seguintes poemas:

1. Tercetos *Aquelle mouer d'olhos excellente* (f.º 124v);
2. Écloga de Belisa e Almeno, *Passado ia algum tempo que os amores* (f.º 157r);

3. Canções *Vam as serenias agoas do Mondego* (f.º 161v) e *Mandame amor q[ue] cante docemente* (f.º 161v, com a indicação «Ode do camoens»);

4. Redondilhas *Pois Sñora me chamais* (f.º 149r, com a rubrica «a hũas damas q[ue] lhe chamarão diabo»); *Triste uida se me ordena* (f.º 162v), *Quando me quer enganar* (f.º 163r) e *Nesta triste despedida* (f.º 163r);

5. Sonetos *Se em algum ora en vos a piedade* (f.º 150v), *O culto divinal se selebrava* (f.º 151v); *Quando da bella vista, o doce riso* (f.º 155r, com a rubrica «Do camoens a sñra Iffanta / Dona M.^a»); *Quantas veses do fuso se esquecia* (f.º 155v); *Quem ias no grão sepulchro que descreve* (f.º 156r, com a rubrica «Soneto de camoens à S.^a / del Rei dñ João / o terceiro») e *Tomoume vossa vista soberana* (f.º 156v).

Além destas 14 composições, podemos considerar que o manuscrito atribui a Camões dois outros sonetos de forma inequívoca. Com efeito, nas folhas 150v e 155v, que são integralmente ocupadas com a transcrição de dois sonetos, o copista inscreveu o nome de Camões como seu autor na rubrica que introduz o texto, e fez anteceder o segundo soneto da fórmula «Do mesmo», o que não deixa dúvidas sobre a autoria camoniana. Estão nesta situação as composições *Na metade do Ceo subido ardia* (f.º 150v) e *Estasse a primavera tresladando* (f.º 155v).

Apresentando estas informações, o códice fornece elementos de extrema importância para a determinação do *corpus* da lírica camoniana, mas o seu valor é ainda reforçado pela presença de outros dez sonetos que têm integrado, com maior ou menor justificação, sucessivas edições da poesia atribuída a Camões. Embora não podendo ser tidos em conta para o tratamento dos problemas de autoria, o testemunho oferecido por este manuscrito terá sempre de ser considerado na hora de fixar o texto, assegurando o máximo de fidedignidade.

Neste grupo de 26 composições, merece destaque a presença das redondilhas que glosam o mote *Nesta triste despedida*. A rubrica que introduz a composição não deixa margem para dúvidas sobre a identidade do autor: «Mote do Camoens a hũa / partida». Ainda que se trate de uma indicação assertiva, o texto nunca foi publicado na lírica camoniana, como notaram Askins e Azevedo Filho. No *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, as mesmas redondilhas vêm anónimas (são o n.º 38 da edição preparada por Askins e editada em Braga, em 1979), o que levou aqueles dois estudiosos

a rodearem-se de cautelas, hesitando em aceitar a indicação do códice da Torre do Tombo. A posição de ambos pode ser expressa pelas palavras de Azevedo Filho, o qual propõe que «o texto deve ficar em ritmo de espera, antes de integrar o *corpus*» (AZEVEDO FILHO 1985, p. 452). Dadas as circunstâncias, a prudência é aconselhável, mas não pode deixar de assinalar-se que ainda existe margem para a inclusão de novas composições na obra lírica de Camões, apesar da necessidade dominante de a expurgar das atribuições não fundamentadas.

Este manuscrito 2209 da Torre do Tombo tem ainda um interesse fundamental para os estudos centrados na obra de Diogo Bernardes. Das treze composições copiadas, a autoria de Bernardes é explicitamente declarada apenas para o soneto *Onde achaste Marília tão bom meio* (f.º 19r) e para as éclogas *Aguora Alcido*, *Enquanto o nosso gado* (f.º 125v) e *Depois q[ue]o leue barco ao duro remo* (f.º 163v). No entanto, sendo anterior às edições impressas, o testemunho aqui oferecido ganha um relevo particular, sobretudo quando relacionado com as informações contidas no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, com o qual apresenta sugestivas coincidências, como notou Askins no estudo publicado em 1978, nos *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian. Como aí se sublinha, «the transcriptional order of the eight texts of the first section provides a small but nonetheless valuable contribution to the understanding of the preparation of the Ribeiro Index and of the *Rimas Várias*» (ASKINS 1978, p. 134).

Registe-se, por último, que o códice contém, igualmente, precioso material para o estudo da literatura novilatina no nosso país, com referências e atribuições a diversos autores, como André de Resende, Ignacio de Moraes, António Lopes, Luís da Cruz, George Buchanan, Antão Galvão, Álvaro Lobo, Vasco Baptista ou Manuel Pimenta, entre muitos textos, sobretudo em verso, sem indicação de autoria. A importância que esta componente assume no conjunto do manuscrito levou, mesmo, Askins a sugerir que, mais do que um cancioneiro, se tratará de um *Carminum Liber*.

BIBL.: ASKINS, Arthur Lee-Francis, «Diogo Bernardes and Ms. 2209 of the Torre do Tombo», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 13, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978; AZEVEDO FILHO, Leodegário de, *Lírica de Camões. 1. História, Metodologia, Corpus*, Lisboa,

CANCIONEIRO DO PADRE PEDRO RIBEIRO. O chamado *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, conhecido pela primeira vez graças à referência que lhe é feita por Diogo Barbosa Machado no tomo I da sua *Biblioteca Lusitana* (1741), no artigo consagrado a Álvaro Rebelo, poeta menor representado no cancioneiro, foi coligido pelo padre Pedro Ribeiro, também ele poeta, que viveu em Goa e aí teria organizado aquele florilégio, no início do último quartel do século XVI. O códice fez parte da livraria do arcebispo D. Rodrigo da Cunha, donde transitou para a posse do arcebispo e depois cardeal D. Luís de Sousa, e, posteriormente, entrou na opulenta biblioteca do 1.º duque de Lafões, tendo vindo provavelmente a desaparecer no incêndio que consumiu o palácio deste aristocrata, aquando do terramoto de 1755.

O que se conhece hoje deste cancioneiro é o seu «Índice», com a transcrição do *incipit* de cada composição poética e a indicação do respetivo autor. O «Índice», elaborado por um autor anónimo no último quartel do século XVII, encontra-se inscrito nas fls. 187 v. a 194 r. de um valioso manuscrito intitulado *In Bibliothecam Lusitanam*, obra com copiosa informação biobibliográfica. Este precioso cartapácio foi adquirido, nos anos finais do século XIX, pelo erudito investigador Martinho da Fonseca e veio a pertencer posteriormente ao Doutor Manuel Lopes de Almeida, professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e diretor da Biblioteca-Geral da mesma Universidade. Atualmente, o manuscrito pertence a esta Biblioteca.

O «Índice» apresenta o seguinte título (em leitura atualizada e com o desenvolvimento das abreviaturas): «Autores do Cancioneiro manuscrito junto pelo Padre Pedro Ribeiro e escrito no ano de 1577 que tem o Senhor Arcebispo.» Se forem fidedignas estas afirmações do «Índice» — que não se sabe se reproduz o índice que existiria originariamente no cancioneiro ou se é um índice elaborado pelo autor anónimo do manuscrito *In Bibliothecam Lusitanam* —, o cancioneiro foi organizado em vida de Luís de Camões e de Diogo Bernardes, os dois poetas mais abundantemente

representados no florilégio, o que lhe confere uma indisputável importância. Segundo o «Índice», o cancioneiro recolhia também poemas de D. Manuel de Portugal, Álvaro Rebelo, Jorge de Montemor, Heitor da Silveira, Luis de Victoria, Pedro Ribeiro, Simão Roiz de Veiga, D. Simão da Silveira, D. Francisco de Portugal, Martim de Crasto do Rio, António de Moraes, Duque de Aveiro, Diogo Mendes, D. Gonçalo Coutinho, D. Vasco de Lobeira, Fernão Álvares do Oriente, Francisco de Sá Senior, Bernardim Ribeiro, Gaspar António, Infante D. Pedro e Rei D. Pedro de Portugal.

Se se der fé ao «Índice», o *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* não apresentava composições poéticas anónimas, o que constituiria uma característica invulgar e mesmo anómala nos cancioneiros multiautorais dos séculos XVI e XVII. Com toda a probabilidade, o compilador do «Índice» atribuiu um grande número de autorias quando o cancioneiro não as proporcionava e, em vários casos, como se demonstrará seguidamente, revelou uma informação deficiente. Se os equívocos e os erros na atribuição de autorias existiam já no próprio cancioneiro, o problema é ainda mais grave.

Com efeito, a chamada lista de Diogo Bernardes põe em causa de modo incontroverso a autoridade do «Índice», não se entendendo como Carolina Michaëlis, no seu estudo, aliás confuso e falho de rigor filológico, sobre o *Cancioneiro*, não reconheceu os seus clamorosos erros (a sua hostilidade a Faria e Sousa e também a Teófilo Braga conduziu-a a uma inabitual benevolência para com os defeitos do «Índice»). O «Índice» atribui a Diogo Bernardes vinte e um sonetos que pertencem consabidamente a Camões — são todos aceites na edição das *Rimas* de Costa Pimpão — e que não figuram nas *Rimas Várias. Flores do Lima*. Cito-os pela ordem do próprio «Índice», transcrevendo o respetivo *incipit* conforme a mencionada edição das *Rimas*: *Pois meus olhos não cansam de chorar; Quando de minhas mágoas a comprida; Correm turvas as águas deste rio; Com grandes esperanças já cantei; Depois que quis Amor que eu só passasse; Aquela que, de pura castidade; Olhos fermosos, em quem quis Natura; Todo o animal da calma repousava; Já a saudosa Aurora destoucava; Cantando estava um dia bem seguro; Quem vos levou de mim, saudoso estado; Quando se vir com água o fogo arder; Já não sinto, Senhora, os desenganos; Doces águas e claras do Mondego; Bem sei,*

Amor, que é certo o que receio; Quem fosse acompanhando juntamente; O céu, a terra, o vento sossegado; Ah! Minha Dinamene! Assi deixaste; Julga-me a gente toda por perdido; No tempo que de Amor viver soía; Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. A estes vinte e um sonetos, acrescente-se a ode Detém um pouco, Musa, o largo pranto.

Perante esta atribuição a Diogo Bernardes de tantos poemas camonianos, alguns dos quais são dos mais belos e célebres das *Rimas*, não se pode deixar de concluir que o organizador do *Cancioneiro* ou o autor do «Índice» — ou ambos — incorreram em graves erros. Num caso, pelo menos, pode mesmo levantar-se a suspeita de uma fraude consciente, pois o soneto camoniano *Ah! minha Dinamene! Assi deixaste* apresenta o seguinte *incipit* no soneto atribuído a Bernardes: *A minha Filix fermosa, assy deixaste*, pois que era necessário rasurar o nome de Dinamene (o verso, aliás, ficou hipermétrico). Outros textos atribuídos a Bernardes podem ainda ser objeto de controvérsia a favor de Camões, como os sonetos *Depois de tantos dias mal gastados* e *Contente vivi já vendo-me isento*. Outro soneto atribuído a Bernardes e que não lhe pertence é o que tem como *incipit* *A perfeição, a graça e o grave aspeito*, que foi atribuído a Camões na edição de 1598 das *Rimas*, mas que provavelmente pertence a D. Manuel de Portugal. Anote-se, ainda, que o *Índice* atribui a Bernardes o soneto *Traída en sacrificio Policena*, publicado desde 1595 nas *Obras* de Francisco de Sá de Miranda.

A lista camoniana do «Índice» é de elevada fiabilidade, em manifesto contraste com a lista bernardiniana. Regista sessenta e cinco sonetos, três dos quais repetidos na lista de Bernardes (*Todo o animal da calma repousava; Já a saudosa Aurora destoucava* e *Quem vos levou de mim, saudoso estado*) e um repetido na própria lista camoniana (*Apartava-se Nise de Montano*). Dos sessenta e quatro sonetos contabilizados, cinquenta e um pertencem indubitavelmente a Camões, dois poderão pertencer a Camões (*Se quando vos perdi, minha esperança* e *Extremos diversos, diversos pensamentos*, variante de *Diversos casos, vários pensamentos*) e dez nunca foram integrados nas *Rimas*, nem se lhes conhece qualquer referência na tradição manuscrita. Ainda no domínio dos sonetos, o «Índice» atribui ao Duque de Aveiro o soneto *Que levas cruel Morte? Um claro dia*, cuja autoria camoniana está seguramente confirmada. O único soneto atribuído a Camões e que deve pertencer a Diogo Bernardes,

estando publicado nas *Rimas Várias. Flores do Lima*, é o que tem como primeiro verso *Que doudo pensamento é o que sigo*.

A fiabilidade da lista camoniana é ainda mais elevada no que diz respeito a outras composições poéticas que não sonetos, pois não se deteta neste domínio qualquer falha ou qualquer erro. O «Índice» atribui a Camões cinco elegias (*Que novas tristes são, que novo dano; O Poeta Simónides, falando; Aquela que de amor descomedido; O Sulmonense Ovídio, desterrado; Se quando contemplamos as secretas*), uma ode (*Fogem as neves frias*), oito canções (*A instabilidade da Fortuna; Com força desusada; Manda-me Amor que cante docemente; Fermosa e gentil Dama, quando vejo; Se este meu pensamento; Junto de um seco, fero e estéril monte; Vinde cá, meu tão certo secretário; Já a roxa manhã clara*), duas epístolas (são as oitavas *Quem pode ser no mundo tão quieto e Como nos vossos ombros tão constantes*), uma sextina (*Foge-me pouco a pouco a curta vida*), uma septina (*Tão suave, tão fresca e tão fermosa*, publicada como ode na edição de 1595 das *Rimas*), um capítulo (*Aquele mover d'olhos excelente*), uma canção, no sentido tardo-medieval do termo (*Sóbolos rios que vão*), as trovas conhecidas como «Disparates» (*Este mundo es el camino*), outra canção, também na aceção tardo-medieval (*Querendo escrever um dia*) e quatro éclogas (*Que grande variedade vão fazendo; Ao longe do sereno; As doces cantilenas que cantavam e A rústica contenda desusada*).

O facto de o «Índice» registar dez sonetos atribuídos a Camões que nunca foram publicados nas *Rimas* autoriza inferir que nenhum dos responsáveis pelas edições quinhentistas e seiscentistas da obra lírica de Camões teve conhecimento do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*.

BIBL.: ASKINS, Arthur L.-F., «Diogo Bernardes and Ms. 2209 of the Torre do Tombo», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII (1978), pp. 127-165; AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, *Lírica de Camões. 1. História, Metodologia, Corpus*, Lisboa, IN-CM, 1984; BISMUT, Roger, *La Lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970; BRAGA, Teófilo, *Camões. A Obra Lyrica e Épica*, Porto, Livraria Chardron, 1911; CASTRO, Aníbal Pinto de, *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; JENSEN, Gordon K., *A Reexamination of the Role of the Indice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro in the Camões — Bernardes Question*, University of Wisconsin, 1975 (diss.); SENA, Jorge de, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Portugália Editora, 1969; SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, 2.^a ed., Lisboa, Cotovia, 1999;

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Estudos Camonianos. I. O Cancioneiro Fernandes Tomás. II. O Cancioneiro do P.e Pedro Ribeiro*, Lisboa, IN-CM, 1980 [1922 e 1924].

Vitor Aguiar e Silva

CANCIONEIRO DA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA DE MADRID (Antigo MS. D-199; actual MS. 9/5807). A existência deste códice com poesia portuguesa e castelhana guardado na Real Academia de la Historia, em Madrid, onde tinha a cota 12-26-8/D 199 — atualmente tem a cota 9/5807 —, foi revelada pela primeira vez por Justo García Soriano, num artigo publicado em 1925 em dois cadernos do 12.º volume do *Boletín de la Real Academia Española* (pp. 360-375; 518-543). No título que deu ao seu trabalho, o autor refere-se a este cancioneiro como «Una antología hispanolusitana del siglo XVI», uma designação que aponta a origem linguística dos textos aí conservados e indica o seu período de formação. Apesar da importância deste códice, para a qual García Soriano não deixava de alertar, a notícia não despertou de imediato reações em Portugal, mesmo entre aqueles que se dedicavam aos estudos camonianos. É preciso esperarmos por 1939 para encontrarmos evidência do seu conhecimento no nosso país, num artigo assinado por Alfredo Pimenta (no suplemento literário «Bazar», que integrava o número de 11 de março do jornal *A Voz*). José G. Herculano de Carvalho celebrou com entusiasmo o seu conhecimento, salientando que se tratava de uma «descoberta sensacional», sem deixar de assinalar o «fraco eco» que esta tinha despertado em Portugal (CARVALHO 1949, pp. 69-73). Em 1970, Maria Isabel S. Ferreira da Cruz, na sua tese de licenciatura, ofereceu o texto dos poemas contidos neste códice que alguma vez tivessem sido atribuídos a Camões e, ainda, um índice geral daqueles que não transcrevera, por pertencerem a outros autores.

O volume conservado na biblioteca madrilena é um 8.º encadernado em pergaminho e consta, atualmente, de 232 fólios. Não tem portada e faltam-lhe várias folhas. A numeração das páginas iniciais foi refeita modernamente, a tinta azul, tendo sido atribuído o número 5 à antiga folha 4 e passando as antigas folhas 5-7 a ostentar os números 6-8. A foliação original, a tinta vermelha, é retomada na página 9, pelo que estão hoje em falta os quatro primeiros fólios e, também, os que levavam os números 23-

28, 67-70, 174-178 e 197-199. Através do índice muito incompleto que deveria ocupar as páginas 242v-252v é possível, no entanto, conhecer os primeiros versos de algumas das composições que se encontravam transcritas nas folhas 1-4, antiga 8, 23, 25-27 e 174. A mancha ocupada pela escrita mede 106 por 84 milímetros, encontrando-se sempre enquadrada por traços a vermelho, a mesma cor de algumas iniciais e rubricas que introduzem as poesias. No total, a coleção é atualmente formada por 130 poemas, sendo 74 em português, 54 em castelhano e 2 bilingues. Camões é o poeta mais representado. Em razão da atribuição explícita no cancioneiro, ou fruto da sua investigação, García Soriano refere que há no códice 50 obras camonianas. Destas, há que excluir, no entanto, três sonetos: *Los ojos que con blando movimiento* (f.º 10v), atribuível a D. Manuel de Portugal; *Se como en tudo o mais fostes perfeita* (f.º 14v), que pertence a Diogo Bernardes; *Imagens novas imprime a phantasia*, atribuído explicitamente pelo cancioneiro ao Infante D. Luís (f.º 19v). Também a autoria camoniana do soneto *Para se namorar do que formou* (f.º 110v), dedicado a Nossa Senhora, tem sido frequentemente rejeitada. No entanto, Arthur Lee-Francis Askins, em nota publicada na edição do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* que preparou, pondera que a presença do soneto nessa coleção obriga a rever as atribuições quer a André Falcão de Resende quer a Francisco Galvão. Em sua opinião, há razões para equacionar a questão a partir de novas bases, não sendo de excluir liminarmente a possibilidade de o texto ser camoniano, uma sugestão que Aguiar e Silva aceita (*Jorge de Sena e Camões. Trinta anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009, pp. 163-166). Já as glosas ao mote *Já não posso ser contente* (f.º 39v-41v), indicadas no códice madrileno como de Camões, foram publicadas nas *Flores do Lima*, de Diogo Bernardes, em 1597. Assim, o presente manuscrito oferece no total 25 ou 26 sonetos, 13 glosas, 1 elegia, 3 éclogas, 1 canção, 1 epístola, as redondilhas que glosam o salmo *Super flumina Babylonis*, as trovas *Querendo escrever hum dia*, conhecidas como «Carta a hũa dama» (no manuscrito designadas como «Comparaçoens de L. de Cam.»), e ainda uma quadra inédita de cariz epigramático (*Duas que o diabo leve*), integrada numa breve anedota biográfica (f.º 211v). Assinale-se, por fim, que na sua edição dos textos camonianos coligidos no códice da Real Academia de la Historia de Madrid, Maria Isabel Ferreira da Cruz ignorou

as duas quintilhas que glosam o mote *Sem ventura he por demais* (f.º 219v), incluídas nas *Rimas* desde a edição de 1595.

Além de Camões, estão representados nesta coleção outros poetas portugueses, como Sá de Miranda, Diogo Bernardes, D. Manuel de Portugal, infante D. Luís, Martim de Castro do Rio, Diogo Taborda Leitão, D. Francisco de Portugal (conde de Vimioso) e D. Pedro de Portugal («en nombre ageno»). Entre os autores espanhóis citados no códice, acham-se Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Garci-Sánchez de Badajoz, Pedro Guzmán, Ausías March, o marquês de Astorga, don Juan Manuel, Diego e Juan de Mendoza e, ainda, Fray Luís de León. Como comenta García Soriano, esta é uma antologia com «grande variedad», que abrange a produção de importantes autores portugueses e espanhóis dos séculos XV e XVI.

No manuscrito intervieram dois copistas diferentes, cuja letra aponta no sentido de que o códice tenha sido organizado nas décadas finais do século XVI. Esta indicação é confirmada pelo assunto de algumas composições, nomeadamente o *Aviso prophético* dirigido a D. Sebastião «na Era de 1572 no mês de outubro» (f.º 81r), o soneto de Diogo Taborda Leitão *A morte de Luis de Camoens* e, ainda, o «Soneto que hum preso das galés fez ao duque de Alva estando em Portugal no tempo das alterações» (f.º 20r). Baseado nestes elementos, Justo García Soriano propõe que a cópia desta coletânea teria sido iniciada depois de 1580 e antes de 1595. A sugestão deste último ano como limite *ad quem* para a organização do códice prende-se com a data da 1.ª edição das *Rimas* camonianas, o que parece um argumento frágil, dado que a versão impressa não substituiu as cópias manuscritas, nem pôs fim à sua circulação. Seja como for, não restam dúvidas de que o manuscrito foi escrito pelas últimas décadas de quinhentos, podendo este trabalho ter-se prolongado ainda pelos anos iniciais do século seguinte.

Os copistas deveriam ter ambos nacionalidade portuguesa, o que justificaria certas particularidades ortográficas e lexicais nos textos de língua castelhana, assim como a inclusão de composições onde fica clara uma posição política de resistência ao domínio espanhol e um sentimento de desalento que está, também, ligado ao clima de crise nacional gerado pela derrota de Alcácer-Quibir. É o caso flagrante das coplas com o *Aviso feito a El-rei Dom João o 3 no casamento de sua filha com o príncipe Dom Felipe filho do Imperador Carlos 5*, que começam «Ya se te viene llegando

/ aquel tiempo, Hermano mio /do todo tu poderio / perderás, burla burlando» (f.º 77v-81v). Terminada a transcrição do texto, o copista acrescentou uma nota que deixa perceber com clareza os seus sentimentos em relação à monarquia dual: «Esta profecia ainda que se não comprio no casamento da dita Iffante teve effeito em outro semelhante da Iffante Dona Izabel filha del Rei Dom Manuel com o Imperador Carlos 5 de que naçeo o dito príncipe que depois succedeo no Reino de Portugal.» A mensagem profética do texto é, assim, atualizada de acordo com o contexto histórico, posterior àquele em que terá sido organizado o códice CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora (conhecido como *Cancioneiro de Corte e Magnates*), onde também se encontra transcrito (f.º 140r-140v), mas com uma interpretação distinta: «Trovas de Nuno Álvares Pereira quando casou a princesa Dona Maria com o príncipe de Castela Dom Phelipe no ano de 1543 em que parece que profetizou a morte do príncipe Dom João que Deus tem.» Trata-se de um texto bastante divulgado em coletâneas manuscritas organizadas nestas décadas de transição do século XVI para o XVII, como o *Cancioneiro de Luís Franco Correia* ou o Manuscrito 63 do Fundo Azevedo da Biblioteca Pública Municipal do Porto, no qual está expressamente indicado o nome do infante D. Luís como seu autor.

BIBL.: CARVALHO, José G. Herculano de, «Sobre o texto da Lírica Camoniana», in *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, tomo XV — 2.ª série, n.ºs 1-2, Lisboa, 1949; CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da, *Novos Subsídios para Uma Edição Crítica da Lírica de Camões*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos/Faculdade de Letras do Porto, 1971; GARCIA SORIANO, Justo, «Una antología hispanolusitana del siglo XVI», *Boletín de la Real Academia Española*, 12.º vol. [1925], pp. 360-375, 518-543; SANTOS, Clarinda Maria Rocha dos, *Cancioneiro do Manuscrito Esteves da Veiga: Ms.63, Fundo Azevedo, Biblioteca Pública Municipal do Porto* (texto policopiado), Porto, 2008.

Luís de Sá Fardilha

CÂNONE LITERÁRIO PORTUGUÊS E CAMÕES (O). Por cânone de uma literatura entende-se a lista de seus autores mais notáveis, cujas estátuas são celebradas nas praças públicas nacionais e internacionais, e cujas obras, com frequentes reedições ou reimpressões, são mal ou bem lidas, da educação fundamental à universitária, e ainda por uma elite

«amiga das letras», inscrevendo-se como pontos-chave da narrativa da história de uma literatura nacional. Tal lista é aberta, historicamente reelaborada, e nem sempre é consensual. O cânone em qualquer sistema literário é formado segundo os valores e juízos críticos da comunidade literária que o legitima, tanto no plano patriótico como no civilizacional, e ainda no da literatura em perspectiva globalizada. Certo ou errado tem sido mantido um cânone ocidental de clássicos da literatura de todos os tempos. Quanto a Camões, pode-se afirmar que a sua épica foi considerada canónica logo no século XVI no âmbito ibérico e europeu.

Apesar do contraste gritante entre os paratextos dos poemas épicos de Camões e Corte Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, ainda em vida do poeta, foi amplamente reconhecida a superioridade poética d' *Os Lusíadas*, que fixava, em estilo sublime, para o Império lusíada, a identidade náutica e mercantilista, sublinhando ainda, desde a sua Proposição, a missão evangelizadora do proselitismo cristão lusíada.

Entre o século XVI e meados do século XVII, a canonização se justificou pelo louvor do trabalho, levado a cabo na épica de Camões, de dignificação e de ilustração da língua portuguesa. *Os Lusíadas*, figurando no cânone das grandes épicos da cultura ocidental, em linha com a *Odisseia* e a *Eneida*, depressa conferiram dignidade e crédito à língua portuguesa como língua de cultura.

Os primeiros leitores quinhentistas da poesia de Camões (alguns amigos letrados, comentadores, editores, poetas e até censores, etc.), portugueses e espanhóis, canonizaram-na junto e acima dos poetas ibéricos mais importantes, a partir da comparação com os autores antigos e italianos. Embora só tenha encontrado depois de morto, em Filipe II de Espanha, e rei de Portugal, um mecenas digno de sua grandeza, em sua vida, Camões teve o talento poético reconhecido pelos seus pares. Dois de seus ilustres amigos convidaram-no a compor poemas para o paratexto laudatório das suas importantes obras: *Os Colóquios dos Simples e Drogas e Cousas Medicinais das Índias*, do físico e botânico quinhentista Garcia de Orta, publicada em Goa, em 1563, e o da *História da Província de Santa Cruz, a Que vulgarmente chamamos Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo, de 1576, obras em que figuram os únicos textos líricos de Camões impressos em sua vida: a ode ao Conde do Redondo, *Aquele único exemplo*, na

primeira, os tercetos, *Depois que Magalhães teve tecida* e o soneto, *Vós musas da gangética espessura*, na segunda.

O poema épico, impresso em 1572, foi objeto do elogio do seu censor, frei Bartolomeu Ferreira, ao justificar a ficção dos deuses do gentio como licença poética, pois «o Autor mostra nele muito engenho e muita erudição nas sciencias humanas». Ainda no século XVI, a épica será impressa mais três vezes, em 1584, 1591 e 1597, todavia em edições comprometidas pela censura inquisitorial, tendo sido as duas primeiras (mal) comentadas anonimamente. Manuel Coelho, o inquisidor que redigiu a licença da última edição quinhentista, apesar de usar a fórmula «assi como vão», retoma o juízo crítico do primeiro censor, afirmando que: «não lhes borrei alguns vocábulos de que o autor muitas vezes usa, e que já alguns lhe notaram, como é falar em Deuses, em Fado, usar deste vocábulo Divino, etc.». O longo parecer conclui-se com a afirmação do valor poético d'*Os Lusíadas*: «Visto isto, e visto não terem, como disse, cousa algũa contra a nossa Santa Fé e bons costumes, antes estarem cheos de muita poesia, são dignos de se imprimirem e lerem.»

O matalote e amigo de Luiz de Camões Diogo do Couto fez referência ao poeta nas duas versões conhecidas de sua *Década VIII*, e lançou o epíteto, «o príncipe dos poetas», com que será referido na série de edições (1595, 1598, 1607, 1609, 1613, etc.), biografias, comentários, citações de sua obra, assim como no epitáfio, lavrado em 1595, à custa de Dom Gonçalo Coutinho, para ornar o túmulo de Camões, no mosteiro da Igreja de Santa Ana: «Aqui jaz Luis de Camões / Principe / dos poetas do seu tempo / viveu pobre, e miseravelmente, / e assi morreo / Anno de MDLXXIX». Tal contraste entre o principado poético e a vida miserável do poeta, ora reputada à sua personalidade altiva ora à inveja dos seus pares, acompanhará, estrategicamente, o processo de canonização de Camões ao longo dos séculos. O investimento biográfico sobre o processo de canonização de Camões torna-se decisivo no período romântico, quando o poeta vira herói nacional e o poema transforma-se em metáfora da pátria.

Na década de 70 do século XVI, a inclusão de Camões no cânone das letras portuguesas está nas *Regras que ensinam a maneira de escrever e orthographia da língua portuguesa, com hum Dialogo que adiante se segue em defensam da mesma língua*, de 1574, de Gândavo. Aí integra a

lista dos autores mais importantes do século XVI lusíada, que começa em Sá de Miranda e termina em António Ferreira, como é explícito o seu trabalho de ilustração da língua portuguesa: «Pois se no verso heroyco vos parece que a vossa lhe pode fazer ventagem; vede as obras do nosso famoso poeta Luis de Camões de cuja fama o tempo nunca triumphará.» Para concluir a defesa afirmando a maior proximidade linguística entre o latim e o português, Petrônio retoma as palavras de conhecido decassílabo d' *Os Lusíadas*: a língua portuguesa «claramente se mostra que com pouca corrupção deixa de ser Latina». Sheila Moura Hue consultou uma versão dos diálogos de Gândavo que cita os versos do poema épico, o dístico em que português e latim se aproximam: «E na língua, na qual, quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é a Latina» (*Os Lusíadas*, I.33.7-8). A proximidade do vernáculo com o latim valia pontos no processo de ilustração e dignificação das línguas vulgares, no século XVI europeu. O português, um dialeto ibérico, torna-se um idioma nacional, ao lado do castelhano, do italiano, do inglês, do francês, do holandês, sendo *Os Lusíadas* a prova da sua ilustração e dignidade.

Ainda em seu tempo, o processo de reprodução e cópia da obra lírica de Camões se verificou na circulação manuscrita, por meio de inúmeros cancioneiros de mão, muitos dos quais ainda hoje permanecem manuscritos, e que atestam a popularidade do Camões lírico entre os letrados quinhentistas. O exemplo mais divulgado é o *Cancioneiro de Luis Franco Correa*, em cuja página de rosto se refere à amizade com o poeta: «Cancioneiro em que vão obras dos melhores poetas de meu tempo ainda não impressas e tresladadas de papeis da letra dos mesmos que as compuseram, começado na Índia a 15 de janeiro de 1557 e acabado em Lx em 1589 por Luis Franco Correa, companheiro em o Estado da Índia e muito amigo de Luis de Camões.» Comentários da épica foram feitos em letra de mão, como os de Diogo do Couto e o do próprio Manuel Correia, impresso em 1613.

Parte da obra teatral de Camões também conheceu os prelos em 1587, sendo a sua presença posta em relevo desde o título, como uma espécie de reclame, ao lado da de Prestes: «Primeira parte dos autos e comédias portuguesas, feitas por Antonio Prestes e Luis de Camões, & por outros autores Portugueses», em que estão o *Auto do Filodemo* e o *Auto dos Enfatriões*.

Os seus contemporâneos ainda o homenagearam como figura canônica das letras portuguesas pela produção de três retratos: o retrato da prisão de Goa, feito ao vivo, em que aparece numa cela, sentado à escrivaninha, com papel, tinteiro e pena de ganso, tendo atrás de si, numa prateleira, grossos in-fólios; a célebre sanguínea de Fernão Gomes, o retrato pintado a vermelho, tirado do natural, em que aparece com trajes nobres, e a miniatura de Goa, espécie de retrato póstumo falado produzido pela notas daqueles que com ele conviveram no Oriente e a primeira que o retrata laureado.

Em 1595 e 1598, as edições das *Rimas* atestam a sua qualidade e sucesso comercial. Lê-se na primeira: «E com ser excelente em toda sorte de Rhythmas, & em especial no verso pequeno [...], muito mais o foi nas Canções, onde guardou de maneira todas as leis dellas que nenhũa enveja pode ter a Petrarcha, Bembo & Garcilaso, que nestes generos são os mais louvados»; e na segunda: «Depois de gastada a primeira impressão das Rimas deste excellente poeta, determinando dá-lo segunda vez à estampa....». Ambas as edições saem com os paratextos laudatórios de praxe, o que atesta a canonização quinhentista de Camões, como observa Aguiar e Silva (2008): «A 2.^a edição das *Rimas* mantém os poemas paratextuais da *editio princeps*, mas enriquece esse pecúlio com um soneto de Leonardo Turricano, que o saudoso Prof. Giacinto Manuppella identificou com o arquiteto e escritor Leonardo Turriano, nomeado Engenheiro-mor do Reino exatamente em 1598; com um soneto de Torquato Tasso consagrado a Vasco da Gama, mas que [nas] *Rimas* traz a menção *in lode di Luigi di Camois*, no qual Tasso se refere ao “dotto e buon Luigi”, que glorificou os feitos do navegador, e ainda com um soneto do licenciado Gaspar Gomez Pontino em que se exalta o “íncrito poeta Lusitano” que exornou a Pátria com “louvor eterno” e em cujo derradeiro verso se lê que “Nunca subiu mais alto engenho humano”.» Outro soneto constante do paratexto de 1598 é o que em 1595 aparece no corpo do livro, como o de número 58, mas que pertence a outro autor, com quem Camões estabeleceu um diálogo poético, respondendo ao elogio, com os mesmos *consoantes*, com o soneto *De tão divino acento e voz humana*. Independentemente de quem tenha sido o seu autor, como ressalta Aguiar e Silva (2008), o soneto *Quem é este que na harpa Lusitana* é importante para o processo de canonização de Camões, pois «não só exalta a sua

poesia épica — Camões «abate as Musas Gregas e Latinas», por ele «espiram as flores e boninas / da Homérica Musa e Mantuana» —, mas também a sua obra teatral: «E faz que ao mundo esqueçam as plautinas / Graças, com graça e alegre lira ufana.»

Logo, ainda no século XVI, no âmbito europeu, há o importante reconhecimento de Torquato Tasso. Voltaire referiu-se, em seu célebre ensaio sobre a poesia épica, à eleição do modelo camoniano por Tasso: «Voici une autre fiction qui fut extrêmement du goût des Portugais, et qui me paraît conforme au génie italien: c'est une île enchantée qui sort de la mer pour le rafraîchissement de Gama et de sa flotte. Cette île a servi, dit-on, de modèle à l'île d'Armide, décrite quelques années après par le Tasse.» Proferindo um juízo anacrônico em relação ao século XVI, Voltaire não se refere à emulação do modelo camoniano pelo italiano, mas sim a uma crença infundada na superioridade poética de Camões: «Torquato Tasso commença sa *Gerusalemme liberata* dans le temps que *la Lusidade* du Camoëns commençait à paraître. Il entendait assez le portugais pour lire ce poème et pour en être jaloux; il disait que le Camoëns était le seul rival en Europe qu'il craignît. Cette crainte, si elle était sincère, était très mal fondée; le Tasse était autant au-dessus de Camoëns que le Portugais était supérieur à ses compatriotes» (VOLTAIRE, *Camoens*).

No século XVI, no âmbito ibérico, o valor da sua poesia épica foi reconhecido, logo depois de morto, através de traduções de que foi objeto, o que de fato atesta um interesse nascido ainda em vida de Camões: a de Benito Caldera, em Alcalá, de 1580; a de Luís Gómez de Tapia, em Salamanca, do mesmo ano de 1580, e a de Henrique Garcés, publicada em Madrid, no ano de 1591. Francisco Sanchez de las Brozas, na mesma edição, sentencia: «Luys de Camões Lusitano, cuyo subtil ingenio, doctrina entera, cognició de lenguas, y delicada vea, muestran claramente no faltar nada para la perfection de tan alto nombre.» A tradução de Salamanca traz não apenas comentários eruditos aos cantos como um paratexto laudatório, em que figura uma canção do jovem Luís de Góngora y Argote, «Suene la trompa bélica». Trata-se de «uma canção em rimas esdrúxulas, com vinte e nove cultismos em posição rimática — e um, *lustre*, em posição interior —, sendo, segundo Aguiar e Silva (2008), quinze deles também encontrados em *Os Lusíadas*: «angélico; ánimo; armígero; atónito; bélico; belígero; cálido, hórrido; indómito; lustre;

magnânimo; misérrimo; odorífero; tálamo; válido». Mesmo na maturidade, Góngora ainda reverenciará o modelo camoniano em seus poemas mais afortunados, *Fábula de Polifemo y Galatea* e *Soledades*.

Fernando de Herrera, em suas anotações à obra de Garcilaso de la Vega, publicadas em 1580, não só reconhece a beleza e elegância da épica de Camões como dela cita um dístico da oitava 51, do Canto IV, ao comentar o soneto *Um rato se levanta mi esperança*: «qu’assi vay alterando o tempo iroso / o bem co mal, o gosto com tristeza» (HERRERA 1580, p. 93). Segundo Aguiar e Silva (2008), o comentário de Herrera («Tocó también este lugar Luis de Camõens en aquella hermosa i elegante obra de sus *Lusíadas*, en el canto 4»), revela uma avaliação canonizadora de Camões, na medida em que «o conceito de “elegante obra”, no pensamento poetológico de Herrera, implica um juízo do mais alto apreço». Como explica Aguiar e Silva, para Herrera, «La elegancia es modo que trae claridad a todos los modos de la oración [...]; la elegancia está en la grandeza i manificencia del dezir, i es como el sol, que deshace la oscuridad». Logo, como pondera ainda Aguiar e Silva: «A linguagem poética não deve ser afectada nem vulgar, o canto poético deve ser um *noble canto / muestra de la divina hermosura*, que requer “la fuerza de la elocución”, a “pureza de la frasis” e “labrar la oración con singular artificio”. A coroar, porém, todo o edifício do poema está a elegância, a *venustidad*, que, no dizer lapidar de Herrera, é “hermosura de la composición mesma”. Dizer, por conseguinte, que *Os Lusíadas* são “hermosa i elegante obra” significa formular um juízo de valor poético que se funda na própria essencialidade da poesia, segundo Herrera» (SILVA 2008). O próprio conceito de *venustidad* parece ter sido forjado pelo douto Herrera a partir da leitura d’*Os Lusíadas*, como sugere Aguiar e Silva: «Decerto leu Herrera o final do canto V de *Os Lusíadas*, uma exaltação do poder celebratório e da força memorial da arte poética e da poesia. Na estância 95 deste canto, invoca Camões o exemplo de Caio Octávio, o imperador de Roma que cultivava tanto as armas como o canto poético: *Octávio entre as maiores opressões / compunha versos doutos e venustos*. Não terá encontrado Herrera nestes versos camonianos a expressão do seu ideal poetológico?»

Outra forma de reconhecimento em Espanha foi a referência feita nas obras de autores como Miguel de Cervantes, que, na *Galatea*, o considera

«el tesoro del luso», ao elogiar a tradução de Benito Caldera. Na segunda parte de *Dom Quixote*, cap. LVIII, também é feito o elogio de Camões, qualificado como «excelentíssimo», «en su misma lengua portuguesa». Muitos poetas do século de ouro espanhol o citam e o tomam como modelo, em diversas composições, como Lope de Vega e Quevedo, de modo que a obra camonianiana é considerada um paradigma poético, no contexto ibérico.

Lope de Vega, conforme Aguiar e Silva (2008) o cita em *La Arcadia* (1598), onde é «el rarísimo Camoes», o «excelente portugués Camoes»; «no poema *Isidro* (1599)», no qual comenta: «[m]aravillosas son las estancias del excelente portugués Camoes; pero la mejor no iguala a sus mismas redondillas [...]»; «em *La Dorotea* (1632), renova Lope de Vega os elogios e as referências a Camões. No ato II, cena segunda, Dorotea cita dois versos do soneto camonianiano *Busque amor novas artes, novo ingenho*, publicado na edição *princeps* das *Rimas*, dizendo a Celia: “y podría decir lo que Luis de Camoes con tanta gracia, como otras muchas cosas en su lengua portuguesa, quéjandose de amor”. E na mesma cena, Dorotea, ao enumerar mulheres que ficaram eternizadas graças ao canto que lhes consagraram os poetas — “y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre” —, menciona “la Violante de Camoes”» (SILVA, 2008); «no *Laurel de Apolo* (1630), na “Silva tercera”, que se inicia com a famosa evocação de “la célebre Lisboa / de las terras iberas / la más illustre y de más alta loa”, Lope de Vega consagra a Camões louvores singulares: ele é o “divino Camões”, cujo poema épico se sobrepõe à epopeia grega e à epopeia latina: “Como lo muestran hoy vuestras *Luisiadas* / postrando *Eneidas* y venciendo *Iliadas*” ». Segundo Aguiar e Silva (2008): «No Elogio al Comentador, que Lope de Vega escreveu para figurar na edição d’*Os Lusíadas* comentados por Faria e Sousa, e que o falecimento do genial poeta e dramaturgo, ocorrida em 1635, deixou inconcluso, lê-se que “Luis de Camoes es Principe de los poetas que escribieron en idioma vulgar”. Estas palavras de Lope são o fecho da abóbada da canonização de Camões na comunidade interliterária ibérica do século XVII» (SILVA 2008), elevando a língua portuguesa acima das outras línguas vulgares.

No plano da reflexão poética seiscentista, Gracián o tomou como exemplo de seus juízos críticos muitas vezes em suas obras mais

conhecidas: *Agudeza y arte de ingenio* e *El Criticón*: «Os epítetos com os quais Gracián celebra Camões são os seguintes: afectuoso, imortal, célebre, conceituoso, grande poeta, grave e subtil, subtilíssimo, o sempre agudo, celebrado», segundo anota Ángel Marcos de Dios. Aguiar e Silva (2008) conclui: «A admiração de Gracián por Camões está reiteradamente expressa: no prólogo “Al lector”, que figura na *Arte de ingenio* e na *Agudeza*, refere-se o jesuíta aragonês “al afectuoso Camões”, epíteto que igualmente utiliza quando cita o último terceto do soneto *Sete anos de pastor Jacob servia*; noutros passos da *Arte de ingenio*, Camões é qualificado como “el immortal Camoes”, “el célebre Camoes”, “el valeroso Portugués”, “el siempre agudo Camoes”. Na *Agudeza*, Camões é exaltado como o “conceptuoso Camoes”. Na *Arte de ingenio*, o soneto *Alma minha gentil que te partiste* é valorado como “Rey de los demás” e a propósito da estrofe I da canção *Fermosa gentil Dama, quando vejo*, Gracián sublinha que “[f]ue único en estos encarecimientos el Camoes”». Como nos informa ainda Aguiar e Silva, nas suas *Tablas poéticas*, Cascales refere-se à «la *Lusíada* del divino Camões lusitano»; segundo observa o mesmo ensaísta, «merece especial atención o epíteto *divino* que Cascales antepõe a Camões, pois que este epíteto consagra a canonização de um poeta» (SILVA 2008).

Com efeito, é ao longo do século XVII que a canonização se solidifica, quer por meio de citações poéticas quer por meio de biografias quer por meio de traduções, edições e comentários autorais, isto é, não anônimos, da épica, e ainda de reedições da obra lírica, a acrescentarem sempre mais textos ao cânone lírico camoniano. Inicia-se um processo de retratação póstuma da pátria, a corrigir um erro dos seus contemporâneos: o de deixarem Camões viver e morrer «pobre e miseravelmente», isto é, sem recursos e doente. O primeiro dever da pátria ingrata é pagar-lhe os louros merecidos em vida na forma de um culto póstumo, em que Camões é a um tempo orgulho e vergonha da pátria.

Até o início do século XVIII, a obra camoniana foi louvada em textos, fábulas poéticas, cuja intenção era historiar e criticar a produção poética portuguesa e ibérica, tais como o *Hospital das Letras*, de Dom Francisco Manuel de Melo ou a «Introdução Poética», de Antonio dos Reis, que abre a *Fênix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*. Como explica Aguiar e Silva (2008), tal como *Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, de Cervantes, e o

Laurel de Apolo, de Lope de Vega, integram-se essas fábulas «na copiosa literatura que, nos séculos XVI e XVII, procura configurar a cartografia do Parnaso, estabelecendo autoridades, modelos e valores canónicos e assinalando a fama e o capital simbólico dos diversos autores». Na primeira, Camões é o primeiro doente, cujas queixas, que se dirigem aos limites de seus comentadores e tradutores, são examinadas. Ao fim, a cura de Camões é conseguida pelo consenso acerca do seu talento e sucesso como poeta: «Tão pouco lhe parece ser o maior poeta de Espanha entre os heróicos, o mais venerado, o mais aplaudido, aquele que despojou da sua primazia a língua castelhana, que se pôs barba a barba com o nosso insigne Tasso, ombro por ombro com o Mantuano Virgílio, rés por rés com o grego Homero?» Na «Introdução Poética»: «Via-se muito ao vivo retratado, / A espada numa mão, na outra a pena, / Camões, o mor Poeta, o mor soldado, / Que viu Belona, conheceu Camena; / Aquele engenho nunca assaz louvado, / Que quanto mais nos louva, nos condena, / Sendo calúnia nossa os seus louvores, / Que pagamos com tantos desfavores.» Aí soa a nota da ingratidão da pátria, e o dever de reparar tal erro histórico, o que gera, ao longo dos séculos, uma sobrecanonização do poeta, acerto póstumo que lhe assegura glória eterna, pois com *Os Lusíadas* a língua portuguesa garantia um lugar no cânone dos épicos ocidentais.

Todavia a primeira biografia de Camões, escrita no século XVII por Pedro de Mariz, intitulada «Ao estudioso da liçam poética», não teria tal propósito reparador, na medida em que a responsabilidade de Camões em não ter conseguido um mecenas regular em sua vida não é silenciada, como observa Hélio Alves (2010), nem o fato de voltar ao reino «capitulado». Esta pequena biografia circulou em duas versões seiscentistas, pois ilustrou tanto o paratexto da edição da épica de 1613, onde se encontra também o comentário biográfico de Manuel Correia, o cura que conviveu com Camões, como foi reeditada no paratexto da edição da lírica em 1616. O segundo biógrafo de Camões foi Manuel Severim de Faria, que inclui, nos seus *Discursos Vários Políticos*, de 1624, uma longa «Vida de Luis de Camões, com hum particular juízo sobre as partes, que há de ter o Poema heróico, e como o poeta as guardou todas nos seus Lusíadas». Aí lança mão de uma leitura biografista da obra camoniana, enfatizando o lustre dado por esta à língua portuguesa. A terceira biografia foi escrita, em duas versões complementares, por Manuel de Faria e

Sousa, para o paratexto de suas edições comentadas, da épica e da lírica, a primeira publicada em 1639, e a segunda apenas em 1685.

Durante o século XVII, foram impressos e redigidos manualmente alguns comentários, cujo intuito era o de esclarecer algumas alusões biográficas e enaltecer ou dirimir o trabalho de arte e engenho de Camões, por meio da crítica das fontes poéticas referidas no seu texto e da sua lógica interna. Ao lado dos comentários, a respeito da confecção de obras de referência para a leitura do poema verifica-se até o momento apenas a *Micrologia Camoniana*, um glossário das palavras, das referências mitológicas e geográficas da épica, composta por João Franco Barreto, que, todavia, permaneceu manuscrita, e só veio a lume no último terço do século passado.

Faria e Sousa afirma serem os comentários estátuas mais duráveis, para o elogio do poeta, do que as de mármore. Como se sabe, estas caem com a queda do poder. Com os comentários de Faria e Sousa, o camonismo reinventa o processo de canonização da obra de Camões, doravante construído, no que toca a obra lírica e a épica, conforme Hélio Alves, pela «derrogação da diferença», isto é, por meio do apagamento e da negação do valor da obra dos líricos e dos épicos quinhentistas. Faria e Sousa é responsável pela construção da lenda de que o poeta teria sido alvo de uma conspiração em seu próprio tempo, que o fez viver pobre e miseravelmente, o que intensificará o processo de inchaço do cânone lírico, como reparação póstuma, cívica e civilizadora, uma vez que a inexistência de autógrafos de Camões provava o desleixo a que o votaram os seus contemporâneos, de forma equivalente à vergonha de a edição príncipe d'*Os Lusíadas* não contar nem com um aparato paratextual laudatório, como era de praxe na política editorial do seu tempo, nem com comentários eruditos, como nas edições cultas do século XVI espanhol e europeu.

Ainda no século XVII, a épica de Camões foi objeto de uma série de juízos menos laudatórios, que questionaram esta ênfase dada a Camões, proferindo um juízo mais crítico acerca dos seus méritos poéticos, em comentários que, todavia, permaneceram manuscritos, como o de Manuel Pires de Almeida, ou o de Dom Marcos de São Lourenço, cônego regular da Congregação de Santa Cruz de Coimbra. O fato de terem permanecido fora dos prelos não significa que suas críticas não fossem conhecidas e

debatidas entre os letrados do século XVII e do seguinte, caracterizando a chamada polêmica camoniana. Desde Soares Amora, na Universidade de São Paulo, é uma preocupação a edição de Manuel Pires de Almeida, cujos manuscritos merecem vir a lume, como o trecho que Adma Fadul Muhana e Flávio Reis editam no número de estréia da revista *Tágides*, acerca do romance e da epopeia como gêneros da espécie épica: «Do Romance, ou Livro de Batalha e dos Livros de Cavalaria», peça que se integra à polêmica camoniana.

Com efeito, no século XVIII, já em contexto iluminista, o juízo crítico que se fez ouvir contra a sublimidade do poeta foi o de Luís António Verney. Na famosa Carta VII, de o *Verdadeiro Método de Estudar*, a obra de Camões é alvo de severas críticas, desde a impropriedade na escolha do título e na invocação dos deuses do gentio (em flagrante oposição ao juízo dos censores quinhentistas) à execução da épica fora das prescrições do gênero, juízo estendido ao resto de sua obra, como sonetos, éclogas, odes e elegias. Cite-se, com a ortografia e a pontuação atualizadas, o trecho em que retira Camões do cânone mundial: «Teve finalmente muitas qualidades de Poeta, [...] mas querê-lo comparar com Homero, como fazem muitos, ou querê-lo colocar sobre os das outras nações todas [...] não deixa de ser temeridade, [...] Camões, que a maior parte de nossos bons Poetas não sabe que houve no mundo.» (VERNEY 1746, p. 261)

A crítica de Verney assina embaixo do conhecido juízo de Platão na *República*, assinalando a inutilidade da poesia para a sociedade setecentista. Manifesta-se assim a crise na institucionalização das Belas Letras como prática do deleite e da instrução no contexto iluminista. Tal crise na institucionalização do poético será parcialmente contornada no período romântico, em que surge uma nova funcionalidade social para a instituição literária e para o legado camoniano.

No âmbito europeu setecentista, mais ou menos com os mesmos argumentos da Carta VII, a épica camoniana foi criticada por Voltaire no *Essai sur la poésie épique*: «l'ouvrage est plein de grandes beautés, puisque depuis deux cents ans il fait les délices d'une nation spirituelle qui doit en connaître les fautes». Voltaire também criticara a inverosimilhança da contiguidade entre a religião cristã e a mitologia greco-latina: «J'apprends qu'un traducteur du Camoëns prétend que dans ce poème Vénus signifie la sainte Vierge, et que Mars est évidemment Jésus-Christ.

A la bonne heure, je ne m'y oppose pas; mais j'avoue que je ne m'en serais pas aperçu. Cette allégorie nouvelle rendra raison de tout; on ne sera plus tant surpris que Gama, dans une tempête, adresse ses prières à Jésus-Christ, et que ce soit Vénus qui vienne a son secours. Bacchus et la vierge Marie se trouveront ensemble.» Quanto à presença de Camões no cânone dos épicos ocidentais, Voltaire admite que Camões seja considerado o Virgílio lusitano, aproximando a sua biografia da de Homero: «Ainsi il éprouva en tout le sort d'Homère. Il voyagea comme lui; il vécut et mourut pauvre, et n'eut de réputation qu'après sa mort». Considera o episódio de Inês de Castro «le plus beau morceau du Camoëns»; e acrescenta: «il y a peu d'endroits dans Virgile plus attendrissants et mieux écrits». E sobre o Adamastor, comenta: «Cela est grand en tout pays sans doute.» Segundo o ponto de vista etnocêntrico e racionalista de Voltaire, a inverosimilhança é o maior pecado d'*Os Lusíadas*: «Le Camoëns tombe presque toujours dans de telles disparates. Je me souviens que Vasco, après avoir raconté ses aventures au roi de Mélinde, lui dit: “O roi, jugez si Ulysse et Énée ont voyagé aussi loin que moi, et couru autant de périls” comme si un barbare Africain des côtes de Zanguebar savait son Homère et son Virgile.»

Ao longo do século XVIII, todavia, triunfa o processo de canonização do Camões lírico por meio da «derrogação da diferença» (Hélio Alves), do apagamento do valor poético e ético dos seus contemporâneos. Como observa Vanda Anastácio, começa o costume de edição das suas obras completas e decresce o número de edições d'*Os Lusíadas*: houve apenas quatro edições, entre as quais a de Inácio Garcês Ferreira, de 1739, e a do autor do catálogo da Biblioteca da Mesa, o subbibliotecário Tomás José de Aquino, em 1779. A polêmica acesa em torno dos deslizes retóricos e das mancadas poéticas de Camões, incluindo-se as críticas não citadas de José Agostinho de Macedo, foi favorável à canonização lírica, e venceram os seus panegiristas. A épica, como fonte inspiradora dos poemas de origem árcades do Brasil Colônia, e a lírica, aumentada da poesia de toda a sua época, a vida adversa e os infortúnios camonianos permanecem modelares para os poetas do século XVIII, na metrópole e na colônia.

Bocage engrandece a obra e a figura de Camões, ao identificar-se com o destino adverso do poeta, no célebre soneto «A Camões, comparando com os dele os seus próprios infortúnios»: «Camões, grande Camões, quão

semelhante / Acho teu fado ao meu, quando os cotejo! / Igual causa nos fez perdendo o Tejo / Arrostar co sacrílego gigante: / Como tu, junto ao Ganges sussurrante / Da penúria cruel no horror me vejo; / Como tu, gostos vãos, que em vão desejo, / Também carpindo estou, saudoso amante; / Ludíbrico, como tu, da sorte dura / Meu fim demandando ao Céu, pela certeza / De que só terei paz na sepultura; // Modelo meu tu és... Mas, oh tristeza!... / Se te imito nos transe da ventura, / Não te imito nos dons da Natureza.» Esta nota biografista da recepção camoniana de Bocage será redimensionada por Herculano e explorada por outros analistas de Bocage ao longo dos séculos XIX e XX. Camões e Bocage são associados como escritores, do século XVI ao XVIII, incompreendidos pela incultura da pátria.

A avaliação negativa arcádica e iluminista de Camões foi combatida pelos letrados oitocentistas, na medida mesma em que o Romantismo conferia nova funcionalidade à prática das letras (a de produzir uma identidade nacional) e ao poeta (a de herói da pátria). Para este Romantismo, a literatura representa o espírito de sua época, sendo dela um testemunho histórico e verosímil, segundo as diversas nacionalidades ou sentimentos nacionais. Os cancionários medievais e as epopéias, segundo uma compreensão rapsódica do poema épico, foram ajuizados como testemunhos representativos do *Volksgeist*. Em relação a *Os Lusíadas*, e sua estrutura episódica, que retomava os momentos históricos, lendários e anedóticos da cultura portuguesa, não foi consensual tal aplicação da interpretação de G. Vico e F. J. Wolf da epopéia, gerando polémica com os defensores do trabalho de emulação de Virgílio e Homero, presente no texto autoral d'*Os Lusíadas*. Por fim, impôs-se a noção de que, sendo uma epopéia histórica, *Os Lusíadas* apenas ficcionam a estrutura da epopéia orgânica ou coletiva. A interpretação rapsódica aproximava a épica de Camões e a épica renascentista com o modelo em Ariosto. A estrutura episódica se manifesta em *Os Lusíadas* na conclusão dos cantos por uma reflexão moral, e no modo como é inserta no curso do poema a série de histórias representativas do *Volksgeist* português. Como observa Carlos Cunha, a «romantização» da épica camoniana «era um modo de resgatar Camões à crítica arcádica e iluminista da sua obra, uma superação do classicismo» (CUNHA, 2002, p. 87). As críticas à faltosa arte poética camoniana, apontadas por Verney e Voltaire, serão reinterpretadas por

Garrett e pelos românticos, críticos e historiadores europeus, como índices da genialidade de Camões. Como esclarece C. Cunha (2002, pp. 83-90), a figura do poeta português, lida pelo Romantismo como síntese da alma medieval e da renascentista, foi considerada precursora da sensibilidade romântica.

A edição comemorativa do Morgado de Mateus, de 1817, selou tal interpretação romântica d'*Os Lusíadas* como símbolo do *Volksgeist*, ou como a *bíblia* do povo português; a imagem hegeliana (CUNHA 2002, p. 87) dos textos-chave de uma nacionalidade como bíblia dos povos está no *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, por meio da fala de Telmo, que aproxima o poema épico e a Bíblia, dando a *Os Lusíadas* a vantagem de ter sido escrito em português e servir a todos: «Oh! Oh! Livro para damas — e para cavaleiros... e para todos: um livro que serve para todos; como não há outro, tirante o respeito devido ao da palavra de Deus! Mas esse não tenho eu a consolação de ler, que não sei Latim como meu senhor...» (*Frei Luís de Sousa*, Cena I). Para Teófilo Braga, *Os Lusíadas* «bem merecem o título de Bíblia lusitana» (*apud* CUNHA 2002, p. 407). Com efeito, Eduardo Lourenço sublinha tal leitura da épica, considerando-a o «evangelho da pátria» (1999, p. 55): «Camões, graças a “Os Lusíadas”, se converteu para nós, ao longo do tempo, na imagem mesma de Portugal, e o Poema, na tão celebrada “bíblia da pátria”, alma da nossa alma» (*apud* CUNHA 2002, p.432, nota 10).

A criação de Camões como símbolo nacional foi um legado da «filologia alemã, dos românticos alemães e dos primeiros historiadores da literatura portuguesa» (CUNHA 2002, p. 84). Camões — Homero e Virgílio dos Tempos Modernos — torna-se sinédoque da literatura portuguesa. Humboldt o considera o Homero das línguas vivas. Para Bouterwek, em 1805, Camões «quis ser para os portugueses o que Homero foi para os gregos», sendo *Os Lusíadas* a «pintura épica nacional da glória portuguesa». Para Schlegel, a épica de Camões foi escrita sob «ardente inspiração do heroísmo nacional», e vale por uma literatura inteira: «son poème contient em outre tout ce que l’histoire ancienne de sa nation présente de beau, de noble, de grand, de chevaleresque et de touchant, coordonné en un seul tout. Ce poème embrasse toute la poesie de sa nation. De tous les poèmes heroïques de temps anciens et modernes, il n’en est point qui soit national à un aussi haut degré. Jamais, depuis

Homère, poète n'a été honoré et aimé de sa nation autant que Camoëns; de sorte que tout que cette nation, déchue de sa gloire immédiatement après lui, a conservé de sentiments patriotiques, se rattache à ce seul poète, qui peut à juste titre nous tenir lieu de beaucoup d'autres, et même d'une littérature tout entière» (*apud* CUNHA 2002, p. 85). Sismonde de Sismondi assinala que *Os Lusíadas* contam a História de Portugal e não do Gama: «c'est un poème tout national»; «Il n'y a dans la Lusiade du Camoëns de protagoniste que la patrie, et d'épisodes que ce qui ne se rapporte pas immédiatement a sa gloire». O poema «complète ainsi l'histoire de Portugal, de manière a rendre la Lusiade le plus beau monument qui ait jamais été élevé à la gloire nationale d'ancien peuple» (*apud* CUNHA 2002, p. 85). Para Ferdinand Denis, Camões «a rempli le véritable but qui doit se proposer un poète national», ao tematizar a descoberta do caminho marítimo para as Índias, pois «l'événement qui venait d'élever sa nation au-dessus des autres peuples était celui que naturellement il devait choisir». E acrescenta: «On y sent je ne sais quel amour plus ardent de la patrie qui défend la gloire nationale» (*apud* CUNHA 2002, p. 85).

No *Camões* de Garrett, e em outros discursos ao longo do século XIX, a vida do poeta ganha um enredo de herói nacional, metáfora da pátria, pois «expirou com ela». Para Teófilo Braga, «mesmo o poeta na sua morte é luz philosophica que nos orienta: no momento em que não pôde mais tocar a patria livre, expirou com ella, como em um só paroxismo» (*apud* CUNHA 2002, p. 433, nota 21). Para Oliveira Martins: «Morria a pátria, morria o poeta» (*apud* CUNHA 2002, p. 397). Rebelo da Silva pergunta-se: «Portugal e Camões quem os pôde nunca separar?» (*apud* CUNHA 2002, p. 395). Também o quadro de Domingos Sequeira, *A Morte de Camões*, identifica a morte do poeta e a da pátria (*apud* CUNHA 2002, p. 394). Em suma, como resume Eduardo Lourenço: «Durante todo o nosso século XIX há uma espécie de vaivém entre a leitura que fazemos do nosso destino colectivo e a imagem de Camões» (*apud* CUNHA 2002, p. 394). Guerra Junqueiro, num discurso de comemoração do 10 de Junho, considera-o o «Santo Padroeiro da Nação»: «Camões é Portugal, e a festa de Camões, o dia santo da Nação» (*apud* CUNHA 2002, p. 432, nota 9).

A institucionalização política do mito camoniano manifesta-se com grande evidência na inauguração da estátua de Camões, em 1867. Vale conferir a presença desta estátua na prosa de Eça de Queirós, em *Os Maias* e na versão final de *O Crime do Padre Amaro*, e em versos de *O Sentimento de Um Ocidental*, de Cesário Verde. O contraste entre a grandeza de Camões e de seu tempo e o presente do século XIX português faz com que se evidencie a necessidade de lutar contra o atraso econômico em que se afundara o Império lusitano, por meio da tentativa de revigorar o colonialismo em África.

Do Romantismo ao Naturalismo, Camões é institucionalizado como símbolo político liberal, pode-se dizer de todos os graus de liberalismo, do monárquico ao republicano. O Camões, herói da pátria, um grande homem, séculos XIX e XX afora, mantém-se como símbolo cultural, servindo a diversos regimes políticos. Em Portugal, as comemorações camonianas de 1880 reavivaram a manipulação de Camões pelo Estado como símbolo político, para fins republicanos, e ainda para justificar a retomada da empresa colonialista.

As ideias positivistas e naturalistas serviram à leitura étnica e republicana de Teófilo Braga, divulgada no bojo das comemorações camonianas de 1880. Não obstante a polémica acesa com Antero e Oliveira Martins, acerca da historicidade dos ideais políticos defendidos em *Os Lusíadas*, Teófilo Braga construiu um Camões, poeta da raça e das ideias republicanas: o poeta «no seu temperamento e carácter individual encarnou a feição típica da raça lusitana, fortificou o ideal da Pátria pela Tradição e deu o máximo relêvo artístico, fazendo vibrar o *ethos* da nacionalidade» (*apud* CUNHA 2002, p. 395).

Foi na segunda década do século passado que a canonização literária do poeta foi selada, pela institucionalização académica do estudo de Camões, com a criação da Cátedra de Estudos Camonianos, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1924, cujo primeiro regente foi José Maria Rodrigues.

A Restauração, no século XVII, erigiu Camões como símbolo da autonomia política e cultural portuguesa no contexto ibérico e mundial, identificando o poeta e a História de Portugal. Tal ideia se intensificou durante o século XIX e naturalizou-se no juízo crítico camoniano com a concepção romântica do poético como expressão do *Volksgeist*. No século

xx, a hipérbole negativa da postura que identifica Camões e a pátria, de um ponto de vista político, persistiu durante o Estado Novo e o Salazarismo. De fato, como resume Sérgio Campos de Matos: «de símbolo dos liberais exilados, aquando das lutas pela instauração do regime constitucional (Garrett, Domingos Sequeira, Bomtempo, etc.) a patrono da regeneração nacional (o Camões do tricentenário de 1880), de paládio da independência da Pátria do republicanismo positivista e inspirador do heroísmo sebastico, não deixa de ser surpreendente como a imagem de Camões assume tão diversas variantes e tão antagónicos propósitos ideológicos e políticos» (*apud* CUNHA 2002, p. 444, nota 95). Pode-se falar de um Camões pós 25 de abril de 1974, pós-revolucionário, como o de Jorge de Sena, para quem o poeta, «subversivo e revolucionário», «poderia juntar-se ao espírito da revolução de Abril de 1974» (*apud* CUNHA 2002, p. 444, nota 96).

O advento poético do supra-Camões teve êxito em dar um fim ao monopólio camoniano do cânone da literatura portuguesa. A obra de Fernando Pessoa, o candidato mais forte da poesia portuguesa ao cânone poético mundial, a partir da segunda metade do século passado, de forma mais premente do que a obra de Camões, tornou-se incontornável para os poetas de língua portuguesa. Se Camões finge confessar a experiência vivida, Pessoa confessa reinventar a «dor que deveras sente». De fato, o diálogo com Pessoa inaugura o século de ouro da literatura portuguesa, como sugerem Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, na volumosa antologia crítica, em que a poesia portuguesa contemporânea apresenta uma enorme lista de poetas canonizáveis, isto é, com mérito para figurarem no cânone da poesia portuguesa contemporânea.

Não obstante, na poesia escrita em português ulteriormente a Fernando Pessoa, é manifesta a presença de Camões não apenas no cânone literário, mas como bem simbólico, tanto nos meios académicos e intelectuais, nos quais destacam-se os trabalhos críticos de António José Saraiva, Jorge de Sena, Eduardo Lourenço, Vítor Aguiar e Silva, quanto no plano do cotidiano e na cultura *pop* e de massa do «mundo que o português criou».

BIBL.: ANASTÁCIO, Vanda, «A Criação de Um Poeta Nacional», e ALVES, Hélio, «O Camonismo: da Sinagoga à Cabala», *Floema: Dossiê Camões*, Org. Franco, M. A., Vitória da Conquista, Edições Uesb, 2010; CASTRO, Aníbal Pinto de, *Páginas de Um Honesto Estudo*

Camoniano, Coimbra, CIEC, 2007; CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da, *A Construção do Discurso da História Literária do Século XIX*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, 2002; HUE, Sheila Moura, *Camões entre Seus Contemporâneos, Sobre a Recepção da Obra Camoniana no Século XVI*, tese de Doutorado, Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2002; MARCO DE DIOS, Ángel, «Conhecimento de Camões em Espanha nos séculos XVI e XVII», *Anais do I Congresso Internacional de Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, UERJ/SBLL, 1999; SENA, Jorge de, *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980, vol. 1; SILVA, Vitor Aguiar e, «Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)», *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008; VEGA, Garcilaso de la, Reproducción digital de *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla, Alonso de la Barrera; *Tágides*, *Revista de Literatura, Cultura e Arte Portuguesas*, n.º 1, São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa/Lumme Ed., 2011; VERNEY, L. A., *Verdadeiro Metodo de Estudar: para ser util à Republica, e à Igreja: proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal*. / Exposto em varias cartas, escritas polo R. P*** Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P*** Doutor na Universidade de Coimbra; Tomo primeiro [segundo]. — Valensa [Nápoles]: na oficina de Antonio Balle [Gennaro e Vincenzo Muzio], 1746. — 2 v., in: <http://purl.pt/118>; VOLTAIRE, *Essai sur la poésie épique*, http://www.voltaire-integral.com/Html/08/21_Epique.html.

Marcia Arruda Franco

CÂNONE DAS RIMAS (O). Desde o século IV a. D., a palavra *cânone* (κανών) designa o conjunto dos livros da Bíblia reconhecidos pela Igreja Católica como autênticos e de inspiração divina. Em contrapartida, são denominados *apócrifos* os livros não reconhecidos como autênticos e de inspiração divina.

Por analogia, nos domínios da filologia e da história literária são designados como textos canónicos aqueles que se atribuem sem dúvida a um autor e são designados como apócrifos aqueles textos que são falsa ou duvidosamente atribuídos a um autor.

O cânone das *Rimas* é por conseguinte o conjunto dos poemas cuja atribuição de autoria a Camões está solidamente fundamentada e justificada, não sendo posta em causa por motivos filológicos, histórico-literários e estilísticos suficientemente probatórios. Ao conjunto dos textos canónicos contrapõe-se o conjunto dos textos apócrifos, ou seja, os textos que são falsa ou duvidosamente atribuídos a Camões.

O estabelecimento do cânone das *Rimas* tornou-se um complexo e grave problema filológico por diversas razões. Em vida de Camões, foram publicados apenas três poemas seus: a ode *Aquella unico exemplo*,

dedicada «Ao Conde do Redondo, Viso-Rey da India» e publicada nos *Coloquios dos simples e drogas e cousas medicinais da India* [...] compostos pelo doutor Garcia d'Orta (Goa, 1563); os tercetos *Despois que Magalhães teue tecida* e o soneto *Vos Nymphas da Gangetica espessura*, dedicados a D. Leonis Pereira e impressos na *Historia da prouincia sãcta Cruz a que vulgarmête chamamos Brasil* (Lisboa, 1576) de Pero de Magalhães de Gândavo. Todos estes poemas apenas foram coligidos na 2.^a edição (1598) das *Rimas*.

Não se conhecem manuscritos autógrafos de Camões, nem coletâneas da sua poesia lírica que tenham obtido a sua aprovação. Desde cedo, devem ter começado a circular cópias manuscritas da sua obra, como se infere, por exemplo, do frontispício do chamado *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, que contém um número avultado de textos camonianos e cuja cópia terá tido início em 15 de janeiro de 1557. A transmissão manuscrita, fundamental para a preservação e a difusão da poesia lírica até ao século XVII, afecta frequentemente a atribuição de autorias, por engano, confusão e descuido dos copistas.

Na *Década 8.^a da Ásia*, Diogo do Couto relata que, durante a sua longa estadia na Ilha de Moçambique, ocorrida no inverno de 1568-1569, aquando da viagem de regresso ao reino, «começou Luis de Camões a compor hum livro muito docto de muita erudição que intitulou Paranosso [Parnaso] de Luis de Camões, porque continha muita poesia, filosofia, e outras ciências, o qual lhe desapareceo, e nunca pude em Portugal saber delle» (CRUZ 1993, vol. I, pp. 472-473). Muito se tem especulado e fantasiado sobre este desaparecido livro manuscrito — segundo a versão resumida da *Década*, o livro teria sido furtado —, mas as afirmações de Diogo do Couto, a serem fidedignas, só autorizam as seguintes conclusões: Camões *começou a compor* o livro, que não seria por conseguinte uma recolha de textos escritos desde a juventude; não era um cancionero no estrito sentido do termo, pois que, a par de muitos textos de poesia, continha textos de filosofia e outras ciências, decerto em prosa. Nada nas palavras de Couto permite inferir, como asseverou Carolina Michaëlis, «que não faltariam no *Parnaso* o admirável *Canto de Sião*, nem as *Endechas a Barbara Cativa*, nem tão-pouco as lindas Voltas sobre *Leonor na Fonte*, a formosa e não segura» (VASCONCELOS 1980, p. 39).

O primeiro poema publicado após a morte do Poeta poderá ter sido o soneto *Ditosa penna, ditosa mão que a guia*, impresso na obra *Exemplares de diversas sortes de letras tirados da polygraphia de Manuel Baratta*, vinda à luz em 1590 e em 1592, alguns anos após a morte do célebre calígrafo, contemporâneo de Camões. A atribuição da autoria a Camões ficou a dever-se a Faria e Sousa, porque nos *Exemplares de diversas sortes de letras* figura anónimo como remate de uma breve explicação dirigida ao leitor. É estranhável que, sendo Camões já um poeta famoso, assim tenha acontecido. Enquanto camonistas como José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade, Roger Bismut, Cleonice Berardinelli e Maria de Lurdes Saraiva aceitam ou propendem a aceitar a autoria camoniana, Costa Pimpão considera o soneto como apócrifo, invocando o argumento de o sintagma «plectro belligero» ser «uma expressão imprópria», pois «plectro» é uma varinha de marfim, de ouro ou de madeira para tanger as cordas da lira e de outros instrumentos similares, que significa metonimicamente a poesia lírica, e que não se relaciona portanto com a «tuba canora», metonímia da poesia épica. Com efeito, «plectro» é um vocábulo que não ocorre n' *Os Lusíadas*, mas que Camões pode ter utilizado, como ocorre em Herrera, com o sentido figurado de inspiração poética, de génio poético, tanto neste soneto como no soneto *Criou a Natureza damas belas, / que foram de altos plectros celebradas*. Este último soneto foi atribuído a Camões por Faria e Sousa e Álvares da Cunha, não se conhece qualquer atribuição de autoria divergente e é considerado apócrifo apenas por Costa Pimpão. A segunda quadra do soneto *Ditosa penna, ditosa mão que a guia* contrapõe a inspiração do canto épico («plectro belligero de Marte») à inspiração do canto lírico: «a suave, & branda melodia».

A 1.^a edição (1595) das *Rhythmas*, provavelmente organizada por Fernão Rodrigues Lobo Soropita, segundo o testemunho do livreiro Domingos Fernandes, organizador da edição das *Rimas* (Segunda Parte) de 1616, baseou-se em manuscritos apógrafos, em «liuros de mão, onde estas obras andauão espedaçadas». Soropita teve consciência de que alguns poemas publicados como de Camões não lhe pertenciam — citou o exemplo do Soneto n.º XIX, *Espanta crescer tanto o Crocodilo*, que já depois de impresso «se soube que não era seu» e que viria a ser publicado em 1597 no *Discurso sobre a vida, e morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal, &*

outras varias rimas de Vasco Mousinho de Castelbranco — e não hesitou em afirmar que alguns sonetos, escritos a pedido de amigos importunos, não tinham uma qualidade sem mácula e que por vontade do autor não teriam sido publicados. No entanto, relativamente a autorias, a edição de Soropita é altamente fiável, porque publicou dez canções, uma sextina, cinco odes, três elegias, um capítulo, três composições em oitava rima e oito éclogas, sobre cuja natureza canónica não existe a mínima suspeita. Em relação aos sonetos, o domínio mais complicado e mais problemático na atribuição de autorias, num conjunto de sessenta e cinco poemas — há um salto na numeração, passando-se do Soneto n.º LI para o Soneto n.º LIII —, dois não pertencem a Camões: o já citado n.º XIX, *Espanta crescer tanto o Crocodilo*, e o n.º LVIII, *Quem he este que na harpa lusitana*, anónimo, em louvor de Camões, que na edição de 1598 das *Rimas* foi transferido para o conjunto das composições paratextuais. Três sonetos, o n.º XX (*Se quando vos perdi minha esperança*), o n.º L (*Depois de tantos dias mal gastados*) e o n.º LXII (*Eu me aparto de vos Nymphas do Tejo*), têm a autoria camoniana posta em causa, porque foram impressos nas *Rimas varias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes (Lisboa, 1597), sendo o livreiro Estêvão Lopes o responsável pela edição desta obra. Ora Estêvão Lopes, na edição de 1598 das *Rimas*, suprimiu o soneto *Eu me aparto de vos Nymphas do Tejo*, que figura anónimo, com variantes, no ms Ç.III. 22 (fl. 17r.) da Biblioteca do Escorial e aparece atribuído no *Cancioneiro Fernandes Tomás* (fl. 25r.) a Diogo Bernardes — atribuição de autoria que não deve ser autónoma das *Rimas Varias. Flores do Lima*, porque as lições do soneto são iguais na obra de Bernardes e no cancionero. Estêvão Lopes manteve todavia na edição de 1598 o soneto *Depois de tantos dias mal gastados* (fl. 14 v.) e registou-o no índice. No entanto, no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, está atribuído a Diogo Bernardes. Os editores modernos, na esteira do expurgo estabelecido por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, consideram o poema como apócrifo. Estêvão Lopes manteve igualmente nas *Rimas* de 1598 o soneto *Se quando vos perdi minha esperança* (fl. 7r.) e, ao contrário do que informa Jorge de Sena, incluiu-o na tabuada do volume. No *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* encontra-se atribuído a Camões. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que tratou da autoria deste soneto de modo confuso e expeditivo, eliminou-o do cânone camoniano e foi seguida

por todos os editores modernos. Todavia, como bem viu Jorge de Sena, o soneto publicado nas *Rhythmas* e depois incluído nas *Rimas* apresenta diferenças textuais tão extensas, com relevância estilística, em relação ao soneto das *Rimas varias. Flores do Lima*, que deve ser considerado um texto autónomo — talvez resultante da imitação paralela de um modelo comum — e, assim, pode ser mantido no cânone da lírica camoniana. O famigerado pleito autoral entre Camões e Bernardes teve o seu início com estes três sonetos.

O outro soneto das *Rhythmas* sobre o qual têm recaído suspeitas de apocrifia é o soneto n.º LXIII (fl. 21 v.), *Fermosura do ceo a nós descida*, que Estêvão Lopes incluiu também na edição das *Rimas* (soneto 66). Faria e Sousa, ao concluir o comentário do soneto na sua edição das *Rimas Varias* (soneto LXVI da centúria I), afirmou que tinha encontrado num manuscrito a atribuição de autoria a Francisco de Andrade, mas que considerava errada tal informação. Storck e Carolina Michaëlis, sempre propensos a desconfiar e a dissentir das afirmações de Faria e Sousa, aceitaram sem discussão a autoria de Francisco de Andrade — que o próprio Faria e Sousa, sublinhe-se, reputava como falsa — e, na sua esteira, o soneto foi excluído do cânone da lírica camoniana por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Cidade e Costa Pimpão. Jorge de Sena também o excluiu e Roger Bismut adotou uma atitude ambígua, reconhecendo no poema numerosas similitudes camonianas que julga — erradamente — invalidadas pelos dois últimos versos. Não existem razões credíveis para excluir o soneto do cânone camoniano.

No domínio das composições em medida velha, Soropita cometeu um grave lapso ao incluir no cânone camoniano as redondilhas *Pois he mais vosso que meu* e *Senhora pois minha vida*, já publicadas, em 1516, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e aí atribuídas ao próprio organizador do *Cancioneiro* (o erro manteve-se na edição de 1598 das *Rimas*).

A 2.^a edição das *Rimas*, como está exposto e explicado no respetivo verbete, aumentou substancialmente o número de poemas incluídos no cânone da lírica de Camões: quarenta e três sonetos, uma composição em tercetos, cinco odes e dezassete redondilhas. Um soneto, *A perfeição, a graça, o doce geito*, é muito provavelmente da autoria de D. Manuel de Portugal. Sobre outro soneto, *Que leuas cruel morte? Hum claro dia*,

recaem algumas fortes dúvidas quanto à autoria camoniana. A fiabilidade das atribuições de autoria da edição de 1598 das *Rimas* é por conseguinte muito elevada.

Com esta edição, iniciou-se o processo de *diástole*, isto é, de expansão do cânone da lírica camoniana, processo que prosseguiu no século XVII com a edição das *Rimas (Segunda Parte)* organizada pelo livreiro Domingos Fernandes, com a edição das *Rimas Varias* elaborada por Manuel de Faria e Sousa e publicada postumamente em 1685-1689 e com a edição da *Terceira Parte das Rimas* efetuada por D. António Álvares da Cunha e impressa no ano de 1668. Este processo de *diástole* alcançou o seu clímax com a edição das *Obras de Luiz de Camões* levada a cabo pelo Visconde de Juromenha (Lisboa, Imprensa Nacional, 1860-1869, 6 vols.) e com a edição do *Parnaso de Luiz de Camões* (Porto, Imprensa Internacional, 1880, 3 vols.), sob a responsabilidade de Teófilo Braga. Se nos ativermos aos sonetos, o subconjunto mais fluido e incerto do *corpus* da lírica camoniana, verifica-se que nas edições de 1595, 1598 e 1616 foram impressos cento e quarenta e um, ao passo que Faria e Sousa atribuiu a Camões duzentos e sessenta e quatro, o Visconde de Juromenha publicou trezentos e cinquenta e dois e Teófilo Braga, em 1880, elevou o número para trezentos e oitenta. Quando Cleonice Berardinelli, em 1980, coligiu o *corpus* dos sonetos camonianos — canónicos e apócrifos —, na sua inestimável obra *Sonetos de Camões*, aquele número ascendeu a quatrocentos...

O processo de *diástole* do cânone das *Rimas* ficou a dever-se a fatores de ordem diversa. Os organizadores das edições ganhavam prestígio e notoriedade com a recuperação de poemas inéditos do «Príncipe dos Poetas Portugueses», contribuindo para o engrandecimento de Camões, da poesia portuguesa e de Portugal. Na perspetiva dos mercadores de livros, o aparecimento de edições acrescentadas com novos textos era uma oportunidade para aumentar as vendas, correspondendo à curiosidade dos leitores. Por último — e esta é uma razão sobremodo importante —, a verdade é que, apesar dos esforços e das indagações dos responsáveis pelas edições de 1595, 1598 e 1616, existiam ainda valiosos manuscritos que encerravam parcelas relevantes da produção poética camoniana. No século XVII, Manuel de Faria e Sousa e D. António Álvares da Cunha tiveram ao seu dispor preciosos manuscritos que, em boa parte, se terão perdido com

a catástrofe do Terramoto de Lisboa de 1755 e, nessas circunstâncias, não podiam deixar de ser artífices da *diástole* do cânone. Houve erros, confusões, enganos e até fraudes neste processo, mas sem esta diástole teríamos ficado privados, talvez para sempre, de conhecer numerosos e importantes poemas camonianos.

A publicação de poemas inéditos despertava compreensivelmente a curiosidade e o interesse dos leitores e constituía portanto um reclamo comercial que aliciava os livreiros ou mercadores de livros. O caso do livreiro Domingos Fernandes é bem elucidativo e merece uma referência especial. Em 1607 foi publicada em Lisboa uma nova edição das *Rimas*, pelo impressor Pedro Craesbeeck e «à custa de Domingos Fernandez mercador de libros». As *Rimas* são «[d]irigidas à Inclyta Universidade de Coimbra», aparecendo a ornar o rosto do volume a esfera armilar (com a mesma data de 1607, mas ostentando como vinheta as armas de Portugal, foi publicada outra edição que tudo indica constituir uma contrafação, com um castelhanismo curioso na dedicatória: «Dirigidas a la Inclyta Universidade de Coimbra»). Como o alvará de privilégio, datado de 7 de outubro de 1606, foi concedido por mais dez anos a Vicência Lopes, viúva de Estêvão Lopes, o mercador de livros que custeara as edições de 1595 e de 1598 das *Rimas*, Domingos Fernandes entendeu defender os seus interesses financeiros, não publicando em 1607 quaisquer inéditos, que guardou para uma ulterior edição, como explica no prólogo: «E n'esta terceyra impressão não acrescento as muitas obras suas que minha diligencia tem alcançado, & junto, dos mais certos originaes, nunca impressos: porque em a segunda parte destas Rimas, que fico preparando, sairão todas a luz, em breve tempo.»

Com efeito, em 1616, esgotado o prazo do privilégio concedido à viúva de Estêvão Lopes, Domingos Fernandes publicou, em Lisboa, na oficina de Pedro Craesbeeck, as *Rimas de Luis de Camões. Segunda Parte*, impressas juntamente com a *Comedia dos Enfatriões* e a *Comedia de Filodemo* — que tinham sido publicadas separadamente no ano anterior —, com dois epitáfios à sepultura de Camões, da autoria de D. Gonçalo Coutinho e de Martim Gonçalves da Câmara, com uma longa dedicatória a D. Rodrigo da Cunha, então bispo de Portalegre, com um prólogo do próprio mercador de livros, com o «Prologo aos Leytores» da edição de 1595 das *Rhythmas*, aqui atribuído pela primeira vez ao «Licenciado Fernão Rodriguez Lobo

Surrupita Auogado nesta Corte», e com um outro prólogo no qual se conta a vida de Camões e que é a reprodução do texto de Pedro de Mariz, intitulado «Ao estudioso da lição Poetica», que figurava na edição d'*Os Lusíadas* (1613) comentados pelo P.e Manuel Correia e dedicada também por Domingos Fernandes a D. Rodrigo da Cunha, então Inquisidor Apostólico do Santo Ofício de Lisboa (há algumas diferenças, na parte final, entre o texto publicado em 1613 e o texto dado à luz em 1616). Na dedicatória a D. Rodrigo da Cunha, o Inquisidor a quem Domingos Fernandes, suspeito e acusado de judaísmo, agradece por lhe ter salvo a honra e a vida, afirma o mercador de livros que foi o próprio bispo, grande bibliófilo, a certificar a autoria camoniana da maior parte das rimas inéditas e a denegar a autenticidade camoniana dos «três Cantos da Creação do homem», em oitava rima, publicados no fim do livro (e que são a *Microcosmographia*, poema didascálico de André Falcão de Resende, já editado como obra de Camões em 1615: *Obra do Grande Luis de Camões, Principe da Poesia Heroyca. Da Creação, & Composição do Homem*, Lisboa, por Pedro Craesbeeck).

No «Prologo ao Leitor», Domingos Fernandes relembra a promessa que tinha feito na sua edição das *Rimas* de 1607 de publicar a «Segunda Parte» que agora oferecia ao «Charissimo Leitor» e em cuja elaboração despendera sete anos, visto que as rimas andavam dispersas pelas mãos de várias pessoas. E prometia novos inéditos para uma segunda impressão, «porque da India me tem escrito que me mandarão muitas coriosidades, & neste Reyno ei de auer outras mais, & desta maneira se ajuntou a primeira parte, fazendo vir da India, & pedindo neste Reyno a senhores illustres, & outras varias pessoas curiosas». O testemunho de Domingos Fernandes confirma o elevado número de manuscritos com poemas de Camões existentes no reino de Portugal e aduz uma outra informação importante: da Índia tinham chegado e estavam para chegar manuscritos com «muitas coriosidades». Durante os longos anos da sua estadia na Índia, Camões dera a conhecer e oferecera decerto a amigos e admiradores muitos dos seus poemas, depois copiados e nalguns casos coligidos em cancioneiros. Relembremos que o *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, segundo a informação do seu frontispício, começou a ser coligido na Índia a 15 de janeiro de 1557 e que provavelmente o P.e Pedro Ribeiro terá também organizado o seu cancioneiro em Goa.

A prova de que os manuscritos utilizados por Domingos Fernandes eram fiáveis é inequivocamente fornecida pelo reduzido número de poemas apócrifos que a *Segunda Parte* contém. No domínio tão incerto dos sonetos, Domingos Fernandes publicou trinta e dois sonetos inéditos, embora a sua numeração suba aos trinta e seis (há um salto do Soneto XXI para o Soneto XXIII, há dois sonetos que já figuravam, com variantes, na edição de 1598 e há um soneto que está repetido, com pequenas variantes). Em primeiro lugar, deve ser sublinhado que na *Segunda Parte* foram publicados alguns dos sonetos mais belos e famosos de Camões: *O Ceo, a terra, o vento socegado* (Son. VII), *Erros meus, mà fortuna amor ardente* (Son. VIII), *Ca nesta Babilonia, donde mana* (Son. IX), *Na desesperação já repousa* (Son. XIII), *Julgame a gente toda por perdido* (Son. XXVII). Em segundo lugar, deve ser realçado que apenas um único soneto, *Ornou muy raro esforço ao grande Atlante* (Son. XXVIII), pode ser considerado muito provavelmente como apócrifo, embora Cleonice Berardinelli exprima a tal respeito algumas reticências e Maria de Lurdes Saraiva o mantenha no *corpus* camoniano. Os quatro últimos sonetos da *Segunda Parte*, os sonetos cristológicos *Para se namorar do que criou* (Son. XXXIII), *Dece do Ceo immenso Deus benigno* (Son. XXXIII), *Dos Ceos à terra dece a mor belleza* (Son. XXXV) e *Porque a tamanhas penas se offerece* (Son. XXXVI), sobre os quais têm recaído suspeitas de apocrifia, devem ser considerados autenticamente camonianos, como demonstrei com razões filológicas (SILVA 2009, pp. 163-170).

De igual modo deve ser salientado o elevadíssimo índice de canonicidade em relação às dezoito composições em redondilha publicadas por Domingos Fernandes. Deste conjunto, apenas um poema, *Crecen Camilla os abrolhos*, é apócrifo, sendo atribuída a sua autoria a Jorge Fernandes, o chamado «fradinho da rainha».

No domínio das elegias, Domingos Fernandes publicou uma obra-prima da lírica camoniana, a elegia *Se quando contemplamos as secretas*, considerada unanimemente como canónica. Em contrapartida, editou duas elegias, *Se obrigações da fama podem tanto* e *Duvidosa esperança certo medo*, excluídas como apócrifas por todos os editores modernos.

As duas odes impressas como inéditas, *Naquelle tempo brando* e *Já a calma nos deixou*, são aceites como indubitavelmente canónicas. O mesmo acontece com as oitavas *Sprito valeroso cujo estado*, a célebre petição em

favor de uma «nobre moça presa no Limoeiro da Cidade de Lisboa, por se dizer q. fizera adulterio a seu marido, q. era na India».

A canção *Nem roxa frol de Abril* é considerada como apócrifa por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade, Costa Pimpão e Jorge de Sena, mas Roger Bismut, após uma análise formal e semântica minuciosa, inclina-se para admitir a sua autenticidade camonianiana como ode. Também Maria de Lurdes Saraiva considera como altamente provável a autoria camonianiana. Considero este poema de autenticidade duvidosa.

Digna de especial referência é a publicação na *Segunda Parte* de uma versão diferente da canção *Mandame amor que cante docemente*, impressa em 1595 e em 1598. Domingos Fernandes antepõe a esta versão, com o *incipit* modificado *Mandame Amor que cante o q alma sente*, uma longa rubrica em que justifica assim a sua impressão: «Esta Canção duas vezes fez o Author com os mesmos conceitos, mas termos tão differentes que totalmente he outra, hũa se imprimio q começa, Mandame Amor q cante docemente, esta he tão boa, que não se deixa ver qual he a que elle aceitou, & assi ambas são merecedoras de se imprimir.» Mais uma vez se comprova a qualidade e a fiabilidade dos manuscritos utilizados na elaboração da *Segunda Parte*: neste caso, Domingos Fernandes teve acesso a uma versão do poema que representará, como Faria e Sousa defendeu, a primeira redação do famoso texto.

Por último, mencione-se que Domingos Fernandes publica uma versão diferente da sextina *Fogeme pouco a pouco a curta vida*, impressa em 1595 e 1598, com esta rubrica: «Esta está impressa tão errada que não parece do Author, & foi emendada por elle nesta forma.» Esta atribuição e esta rubrica têm sido objeto de muita controvérsia: enquanto Costa Pimpão e Cidade excluem do cânone camonianiano esta versão da sextina, Bismut considera como verdadeira a informação da rubrica de Domingos Fernandes — Camões teria reescrito a sextina na forma em que figura na *Segunda Parte* —, Maria de Lurdes Saraiva considera o texto das edições de 1595 e de 1598 como uma reescrita estilisticamente apurada do texto impresso em 1616 e Leodegário Amarante de Azevedo Filho, cujas conclusões partilho, entende que a versão da *Segunda Parte* é uma retroversão da tradução castelhana da sextina de Camões publicada por Miguel Sanches de Lima na sua obra *El Arte Poética en Romance Castellano* (1580).

Numa avaliação global da edição das *Rimas* de 1616, tem de se reconhecer que o processo de *diástole* da lírica camonianiana incrementado por Domingos Fernandes foi altamente positivo, porque deu a conhecer um elevado número de poemas canónicos, alguns deles de grande relevância, sendo diminuto o número de composições apócrifas que originou.

Atente-se agora na edição da *Terceira Parte das Rimas* (Lisboa, por Antonio Craesbeeck, 1668) organizada por D. António Álvares da Cunha e ponderem-se os seus méritos e os seus defeitos. Logo no frontispício, o leitor é informado de que as novas rimas são «tiradas de vários manuscritos muitos da letra do mesmo Autor», informação que é reiterada no breve convite que é endereçado ao leitor antes do primeiro soneto publicado. É difícil aceitar a afirmação de Álvares da Cunha de que utilizou manuscritos autógrafos de Camões, mas há boas razões para se admitir a elevada qualidade dos manuscritos compulsados, que em parte seriam provenientes da rica biblioteca do seu tio D. Rodrigo Cunha (1577-1643), arcebispo de Braga e depois arcebispo de Lisboa, na qual existiam muitas obras manuscritas e autógrafas de diversos escritores portugueses. Por outro lado, D. António Álvares da Cunha teve conhecimento dos papéis e documentos do espólio de Faria e Sousa, falecido em 1649. A confirmação da boa qualidade daqueles manuscritos encontramo-la na primeira série de sonetos (a série A, segundo a terminologia proposta por Costa Pimpão) da edição de Álvares da Cunha. Neste domínio tão incerto e traiçoeiro como o dos sonetos, são escassos os textos apócrifos acolhidos. Com efeito, Costa Pimpão e Hernâni Cidade consideram canónicos os Sonetos 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 43 e 44, ou seja, trinta e dois num total de quarenta e cinco poemas, devendo ainda anotar-se que Costa Pimpão considera canónico o Soneto 7 e Cidade o Soneto 13. Os Sonetos 5, 7, 8, 9, 11, 24 e 25 figuravam atribuídos a Camões, desde 1577, no *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, prova de que as edições das *Rimas* de 1595 e 1598 não utilizaram este hoje perdido cancionero (como aliás não o utilizou Álvares da Cunha, porque estão registados no *Índice* do cancionero sonetos que não aparecem na sua edição).

Na segunda série (ou série B), constituída por oito sonetos inumerados, Álvares da Cunha foi menos cuidadoso e acurado. O primeiro soneto que

publica, *Horas breves de meu contentamento*, tem uma complicada tradição manuscrita e impressa, não é reconhecido como canónico por Costa Pimpão e Cidade, mas há boas razões para o atribuir a Camões, como fizeram Álvares da Cunha e Faria e Sousa e eu próprio recentemente advoguei (cf. SILVA 2008, pp. 84-86). O segundo soneto, *Sustenta meu viver hũa esperança*, e o terceiro soneto, *Já não sinto, senhora, os desenganos*, são acolhidos como canónicos por Costa Pimpão e Cidade. Já o quarto soneto, *Que pòde ja fazer minha ventura*, só é incluído no cânone por Costa Pimpão. O sexto soneto, *A fermosura desta fresca serra*, reputado como canónico por Costa Pimpão e Cidade, deve ser atribuído a D. Manuel de Portugal, como propõem com sólida fundamentação António Cirurgião e Gordon Jensen e Luís de Sá Fardilha. Também a D. Manuel de Portugal devem ser atribuídos o quinto e o oitavo sonetos, respetivamente com o incipit *Los ojos que con blando movimiento* e *No bastava que Amor puro, y ardiente*. Finalmente, o sétimo soneto, *Sospechas, que en mi triste fantasia*, será da autoria de Garcilaso de la Vega, embora não figure na edição *princeps* de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (Barcelona, 1543), tendo sido apenas publicado na edição de 1574 das *Obras* de Garcilaso anotadas por El Brocense. Apesar de algumas fontes manuscritas apontarem para a autoria de D. Manuel de Portugal, retirar este soneto do cânone de Garcilaso é uma proposta que requer ponderado exame.

Na terceira série (ou série C), constituída por sonetos numerados de 1 a 43, o índice de canonicidade diminui acentuadamente. Hernâni Cidade reconhece como canónicos apenas quinze sonetos. Costa Pimpão adota uma atitude de radical rejeição dos sonetos desta série, com o argumento, parcialmente válido, de que as atribuições de autoria nesta série dependem de Faria e Sousa. Há razões para admitir, porém, que sonetos como *A violeta mais bella, que amanhece* e *Tornai essa brancura á alva Açucena* são da autoria de Camões.

Se se efetuar uma análise semelhante em relação às elegias, às odes, às canções e às sextinas, verificar-se-á que o processo de *diástole* consubstanciado na *Terceira Parte das Rimas* é muito heterogéneo e pouco fiável em termos da canonicidade e da apocrifia dos textos publicados. Assim, Álvares da Cunha incorpora nas *Rimas* nove elegias, das quais apenas uma (*Que novas tristes são, que novo dano!*) é unanimemente

considerada como canónica, ao passo que são consideradas unanimemente apócrifas cinco (*De peña en peña muevo las passadas*; *Illustre & nobre Sylva descendido*; *La sierra fatigando de contino*; *Não porque de algum bem tenha esperança* e *Nunca hum appetite mostra o dano*). Três elegias são de autenticidade muito controversa (*Foime alegre o viver, já me he pezado*; *Não me julgueis, Senhora a atrevimento* e *Sayão desta alma triste, & magoada*). Dois outros poemas, que formalmente se podem considerar elegias, a composição *Juizo extremo, horrífico, & tremendo* e a epístola endereçada a D. Sebastião, *Rey bemaventurado, em quem parece*, são igualmente reputadas apócrifas (a epístola a D. Sebastião fora publicada, em 1598, nos *Poemas Lusitanos* de António Ferreira). As três sextinas (*A Culpa de meu mal só vem meus olhos*; *Ó Triste, ó tenebroso, ó cruel dia e Sempre me queixarei desta crueza*), decerto provenientes do espólio camoniano de Faria e Sousa, são também apócrifas. As odes *Naquelle tempo brando* e *Ia a calma nos deixou* são canónicas, mas já tinham sido impressas na edição das *Rimas* de 1616. As canções *Nem roxa flor de Abril* (proveniente da edição de 1616), *Ó pomar venturoso*, *Quem com solido intento, Que he isto? Sonho? Ou vejo a Ninfa pura* e *Por meyo de hũas serras mui fragosas* são igualmente consideradas apócrifas por Costa Pimpão e Hernâni Cidade.

O maior responsável, no século XVII, pela expansão do cânone da lírica camoniana foi Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), cuja edição comentada das *Rimas Varias* foi publicada postumamente, incompleta, em 1685-1689. Faria e Sousa possuiu e conheceu muitos manuscritos que depois se perderam e no seu afã de coligir, sob o nome de Camões, um copioso *thesaurus* poético, não hesitou em integrar nas *Rimas* numerosos poemas, sobretudo sonetos, que em cancioneiros manuscritos estavam atribuídos a outros poetas, não ocultando, numa manifestação de boa-fé, essas atribuições. No § 20 do «Juizio destas Rimas», peça que antecede a sua edição das *Rimas Varias*, Faria e Sousa formulou uma grave acusação contra Diogo Bernardes: o poeta de *O Lima* teria «usurpado» diversos poemas a Camões e por isso Faria e Sousa entendia ser justo «restituirle destes robos». Não há elementos filológicos fidedignos que comprovem a acusação de Faria e Sousa. Há, sim, casos de imitação paralela e casos de reescritas do mesmo tema e há alguns casos de confusão de autorias, como já acima ficou exposto. Vejamos de novo alguns exemplos. Na edição de

1595 das *Rhythmas*, foi publicado o soneto *Eu me aparto de vós, Nymphas do Tejo* (Son. LXII), que é, com variantes significativas, o Soneto XXVI das *Rimas Várias. Flores do Lima* (1597), coletânea publicada depois da morte de Diogo Bernardes (quer esta tenha ocorrido em 1596 quer em 1594). Estêvão Lopes, o mercador de livros que editou a obra de Camões e a obra de Bernardes, deu-se conta do engano cometido e por isso retirou o soneto da edição de 1598 das *Rimas*. Um caso diferente, porém, é o do soneto *Depois de tantos dias mal gastados*, soneto L da edição de 1595 das *Rhythmas* e soneto 55 da edição de 1598 das *Rimas* — registado na respetiva «Taboada», ao contrário do que afirma Jorge de Sena — e também publicado, com ligeiras variantes, como o soneto LXXVIII daquela obra de Bernardes. O Índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* atribui o soneto a Diogo Bernardes, mas a fidedignidade do Índice nesta matéria é débil. Qual a razão por que Estêvão Lopes não retirou o soneto da edição camoniana de 1598? Poderia ter-se dado conta do lapso da sua inclusão na obra de Bernardes e por isso o manteve na edição camoniana. O soneto foi editado por Faria e Sousa (Centúria I, Son. LV) e foi acolhido por todas as edições posteriores, até que Carolina Michaëlis de Vasconcelos, num dos seus típicos *Diktats*, decidiu a sua autoria a favor de Bernardes. Todos os editores modernos das *Rimas* acolheram docilmente a decisão de Carolina Michaëlis, sem a indispensável análise filológica. Outro caso interessante é o do soneto *Se quando vos perdi minha esperança*, publicado na edição de 1595 das *Rhythmas* (Son. XX) e na edição de 1598 das *Rimas* (Son. 25) e inscrito na respetiva «Taboada» (fl. 7). O Índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* atribui a sua autoria a Camões. Faria e Sousa editou o soneto (centúria I, son. XXV) e todas as edições posteriores, até ao final do século XIX, o acolheram. Todavia, com o mesmo *incipit*, figura um soneto (Son. CXLII) nas *Rimas Várias. Flores do Lima* (1597) de Diogo Bernardes, que apresenta semelhanças e significativas diferenças com o soneto atribuído a Camões. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, na sua indisfarçada hostilidade a Faria e Sousa, estabeleceu que o soneto pertencia a Bernardes (VASCONCELOS 1972, pp. 13-14) e José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade e Costa Pimpão, sem qualquer indagação filológica, excluíram o poema das respetivas edições. Ora, como demonstrou Jorge de Sena (1969, pp. 35-37), o soneto atribuído a Camões e o soneto atribuído a Bernardes

são dois sonetos autónomos, provavelmente com um modelo italiano comum.

A acusação mais grave formulada por Faria e Sousa contra Diogo Bernardes diz respeito ao furto que este teria cometido de cinco écloas de Camões, que foram impressas em *O Lima* (1596), com os números III, IV, XI, XIII e XV. Na «Introducion» ao tomo v das *Rimas Varias*, que contém as écloas, Faria e Sousa registou a acusação genérica: «Fue su contemporaneo, Diego Bernardez, que publicò muchas Eglogas razonables en lo rustico las que pueden ser suyas: porque las más dellas usurpò èl a Luis de Camoens, como lo mostrarè largamente en un discurso que precederà a la nona.» Como Faria e Sousa só publicou as oito écloas que provinham da edição de 1595 das *Rhythmas*, o prometido discurso ficou inédito até ser publicado pelo padre Tomás José de Aquino na sua edição das *Obras de Luis de Camões* (1779-1780), donde foi reproduzido pelo Visconde de Juromenha (*Obras de Luiz de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1861, vol. III, pp. 540 ss.). Faria e Sousa deprecia corrosivamente o discurso poético de Bernardes, enumerando múltiplos defeitos e limitações, de modo a poder concluir que, apresentando as referidas écloas inegável qualidade estilística, só poderiam pertencer a Camões. Com análogos argumentos, Faria e Sousa considera também que Bernardes furtara a Camões as oitavas da «História de Santa Úrsula» publicadas nas *Várias Rimas ao Bom Jesus* (1594). A acusação de plágio formulada por Faria e Sousa concitou o apoio de diversos camonistas, desde Tomás de Aquino a Barreto Feio e José Maria da Costa e Silva e, em parte, o Visconde de Juromenha, mas encontrou uma oposição firme, já no século XIX, noutros camonistas, em especial no Morgado de Mateus e em D. Francisco Alexandre Lobo, bispo de Viseu, autor de uma erudita *Memoria Histórica e Critica ácerca de Luiz de Camões e das Suas Obras* (1820). Teófilo Braga e Carolina Michaëlis rejeitaram com autoridade as acusações de Faria e Sousa e nenhum editor moderno acolheu nas *Rimas* de Camões os poemas supostamente furtados por Diogo Bernardes.

Costa Pimpão rejeitou como apócrifas todas as composições poéticas exclusivas da edição de Faria e Sousa, decisão que representa, em meu entender e no juízo de camonistas como Hernâni Cidade, Roger Bismut e Cleonice Berardinelli, um critério apriorístico e radical que conduz a banir do *corpus* camoniano alguns poemas acerca dos quais não existem razões

filológicas, estilísticas ou temáticas, que justifiquem tal rigor (cito, por exemplo, os seguintes sonetos: *Onde mereci eu tal pensamento*, *De frescas belvederes rodeadas*, *Nos braços de um Silvano adormecendo*, *Quem diz que Amor é falso ou enganoso*, *Alma gentil que à firme Eternidade*, *Se em mim, ó Alma, vive mais lembrança*, *Qual tem a borboleta por costume*). É inegável, todavia, que os critérios editoriais de Faria e Sousa eram flutuantes, como comprova, por exemplo, a sua readmissão no cânone da lírica do soneto *Espanta crescer tanto o Crocodilo* (Centúria II, Son. LXXXVIII), que fora publicado na edição de 1595 das *Rythmas* (Son. XIX), que no «Prologo aos Leytores» desta edição tinha sido reconhecido como pertencente a outro autor, que em 1597 foi publicado no *Discurso sobre a Vida, e Morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal*, de Vasco Mousinho de Castelbranco — obra que o próprio Faria e Sousa cita no seu comentário —, que foi retirado da edição das *Rimas* de 1598 e que, graças a Faria e Sousa, voltou às edições da lírica camoniana ao longo dos séculos XVIII e XIX. Por outro lado, o próprio Faria e Sousa declara que retocou diversos textos de Camões ou atribuídos a Camões, melhorando-os, em seu entender, gramatical e estilisticamente, procurando tornar o verso mais eufónico, evitando diéreses, anacolutos ou pleonasmos.

A edição das *Obras de Luiz de Camões* (1860-1869) elaborada pelo Visconde de Juromenha (1807-1887) culmina, sob vários pontos de vista, o processo de diástole do cânone da lírica de Camões. Juromenha, convicto miguelista que abandonou a vida pública para se dedicar a uma vida de intensa investigação histórico-literária, foi herdeiro, enquanto editor da lírica camoniana, do labor de Faria e Sousa, consubstanciado nos volumes da sua edição das *Rimas Varias* e nos seus papéis inéditos que ficaram depositados na Livraria do Convento da Graça e que foram largamente aproveitados pelo padre Tomás José de Aquino na sua edição das *Obras* de Camões (Lisboa, 1779-1780). Dois séculos depois de Faria e Sousa e de Álvares da Cunha, o Visconde de Juromenha foi o primeiro investigador a descobrir e a explorar inéditos cancioneiros manuscritos de inquestionável valia para o estudo da lírica camoniana: o *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, o *Cancioneiro de D. Cecília de Portugal* e o cancioneiro do início do século XVII que ficou justamente conhecido pela denominação de *Cancioneiro Juromenha*, cujo paradeiro foi desconhecido durante longo tempo e que hoje pertence à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos

da América. Segundo o cômputo de Teófilo Braga, o número de poemas inéditos publicados na edição de Juromenha é o seguinte : 51 sonetos; 4 canções; 1 sextina; 2 odes; 1 oitava; 1 écloga; 5 elegias; 29 redondilhas e a tradução dos *Triunfos* de Petrarca (BRAGA 1911, p. 202). Infelizmente, o Visconde de Juromenha não observou muitas vezes o necessário rigor filológico e atribuiu a Camões poemas que as fontes manuscritas não convalidavam. Por exemplo, Costa Pimpão acolhe na sua edição das *Rimas*, provenientes da edição de Juromenha, os sonetos *Memória de meu bem, cortado em flores* e *O dia em que eu nasci moura e pereça*, que não estão atribuídos a Camões no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (respetivamente, fl. 119r. e fl. 132r.), onde Juromenha os encontrou. Na margem esquerda de cada um destes sonetos, como acontece noutros casos, está registada uma anotação tardia, de mão diferente, que assinala «Cam. não anda». Quer dizer, Juromenha, ao editar estes dois sonetos, não tinha uma prova documental que os atribuísse a Camões. Só mais tarde, quando foi conhecido o chamado *Cancioneiro Fernandes Tomás*, é que essa prova apareceu, pois ambos os textos estão atribuídos a Camões neste manuscrito. Costa Pimpão acolheu ainda o soneto *Aqueles claros olhos, que chorando*, cuja procedência Juromenha não identifica, informando apenas que o poema foi retirado do mesmo manuscrito em que figura o Soneto XV (*Busque Amor novas artes, novo engenho*), publicado nas edições de 1595 e de 1598, sem que na nota consagrada a este soneto exista qualquer informação sobre o dito manuscrito (que não é o *Cancioneiro Juromenha*). O «Índice» do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, cuja fidedignidade é muito relativa, e que o Visconde de Juromenha não conheceu, atribui o soneto a Camões.

O inverso processo de *sístole*, ou seja, de redução do cânone graças ao expurgo filológico e histórico-literário dos textos apócrifos, iniciou-se com Wilhelm Storck, ao publicar a sua edição das *Sämtliche Gedichte* de Camões (Paderborn, 1880-1885, 6 vols.). O processo ganhou amplitude e fundamentação consistente com as investigações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, graças ao seu conhecimento acurado da tradição impressa e da tradição manuscrita da lírica camoniana, à sua alargada informação sobre as obras dos poetas portugueses contemporâneos de Camões e à sua perspetiva comparativista sobre a poesia peninsular de Quinhentos. Nem sempre, nestas matérias, Carolina Michaëlis foi suficientemente analítica

e explícita, reduzindo muitas vezes as suas anotações e conclusões a sumários juízos de autoridade. Não deve ser esquecido, neste contexto, o labor de Teófilo Braga que, sendo embora um dos responsáveis pela expansão abusiva do *corpus* da lírica camonianiana, carrou na sua obra *Camões. A Obra Lyrica e Épica* (Porto, Livraria Chardron, 1911) múltiplos e valiosos elementos de informação sobre o cânone da poesia lírica de Camões (informação que o leitor tem de joeirar porém criteriosamente).

As três grandes edições da lírica de Camões elaboradas no século XX — a edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, vinda à luz em 1932, a edição de Costa Pimpão, publicada em 1944 e depois republicada várias vezes, e a edição de Hernâni Cidade, datada de 1946, também republicada várias vezes —, embora obedeçam a distintos critérios ecdóticos, partilham o princípio geral da necessidade de depurar a lírica camonianiana de textos apócrifos. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, que não hesitaram em referir-se a «esse monstruoso capítulo dos apócrifos de Camões, quão deplorável para o crédito da Nação e para a intelectualidade portuguesa», na sua edição da *Lírica de Camões* eliminaram 183 sonetos, 22 composições em redondilhas, 10 canções, 18 elegias, 4 poemas em oitavas, 8 éclogas e 3 sextinas, embora sem a necessária justificação filológica. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira editaram, porém, os textos retocados ou manipulados por Faria e Sousa. Um dos grandes méritos das edições de Costa Pimpão e de Hernâni Cidade consistiu em regressar às lições das *Rhythmas* (1595) e das *Rimas* (1598), embora com critérios nem sempre coerentes.

Os cancioneiros manuscritos que, desde a edição de 1598 das *Rimas*, foram a principal fonte que alimentou o movimento de *diástole* do cânone camoniano — muitos dos manuscritos utilizados por Soropita, Estêvão Lopes, Domingos Fernandes, Faria e Sousa e D. António Álvares da Cunha levaram descaminho — têm sido também um dos instrumentos relevantes do processo de expurgo dos textos apócrifos introduzidos no cânone das *Rimas*. O reexame de alguns cancioneiros já conhecidos e a descoberta ou a redescoberta de outros cancioneiros possibilitaram, em muitos casos, convalidar ou infirmar a atribuição de autorias camonianas e conhecer também, com maior amplitude e mais rigor, as atribuições de autoria relativamente a poetas coetâneos cujas obras têm andado confundidas com as de Camões. Entre os investigadores que deram contributos valiosos

nesta área, é justo salientar os trabalhos modelares de Arthur Lee-Francis Askins, que editou e comentou com grande rigor importantes cancioneiros manuscritos, em especial *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, coligido ainda em vida de Camões. Menção especial merecem as edições fac-símile do chamado *Cancioneiro Fernandes Tomás* (Lisboa, 1971) e do *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (Lisboa, 1972).

Um momento importante no referido movimento de *sístole* está representado pela publicação, em 1948 e 1949, do estudo «Sobre o texto da lírica camoniana» da autoria de José G. Chorão [Herculano] de Carvalho, ao tempo um jovem camonista que revelava já as excepcionais qualidades de investigador que se haviam de manifestar em plenitude na sua posterior obra de linguista. Com efeito, aquele estudo apresenta elementos novos, ou inovadores, em relação ao processo de expurgo da lírica camoniana: sublinha, com particular relevo, a importância das fontes manuscritas, sobretudo daquelas datadas, ou datáveis, do século XVI; aproveita, com resultados de inegável valia, as informações proporcionadas por cancioneiros manuscritos que, embora já dados a conhecer por outros investigadores, foram desconhecidos de Storck e de Carolina Michaëlis e não tinham sido utilizados nem por Costa Pimpão nem por Hernâni Cidade (o chamado *Cancioneiro de Dona Maria Henriques*, o *Cancioneiro da Real Academia de la Historia de Madrid* e o *Cancioneiro da Biblioteca do Escorial*); reformula, com argúcia e extraindo pertinentes argumentos dos cancioneiros manuscritos, o velho e complicado pleito Camões/Diogo Bernardes; adota, em relação aos textos atribuídos a Camões por Faria e Sousa, uma atitude menos drástica do que a advogada por Costa Pimpão, aceitando a possibilidade de alguns serem autenticamente camonianos.

Ao longo da segunda metade do século XX, alguns notáveis camonistas procuraram elaborar critérios de ordem geral, englobantes e sistemáticos, que permitissem corroborar ou refutar a autoria dos poemas atribuídos a Camões, de modo a superar a análise casuística de cada poema considerado de per si e de modo a evitar a inclusão ou a exclusão de poemas no *corpus* camoniano com base em critérios impressionistas sobre a sua qualidade estética.

Jorge de Sena, nas suas obras *Uma Canção de Camões* e *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, com o objetivo de conferir rigor metodológico às decisões sobre a canonicidade ou a apocrifia de

poemas atribuídos ou atribuíveis a Camões, elaborou análises estatísticas sobre a forma externa das canções, das odes e dos sonetos, procurando identificar nas suas estruturas estróficas e rimáticas dominâncias e regularidades tipológicas que, comparadas com as obras de outros poetas portugueses contemporâneos de Camões e com a obra de poetas castelhanos e italianos relacionáveis com o autor das *Rimas* — Sena teve um lúcido entendimento da comunidade interliterária hispânica no *siglo de oro* e das suas articulações italianas —, permitissem identificar padrões canónicos (e, correlativamente, anomalias ou desvios apócrifos). O método estatístico construído e praticado por Jorge de Sena possui uma relativa força probatória e os seus resultados devem ser considerados como elementos com relevância, embora a precariedade dos *corpora* textuais analisados, como nalguns casos acontece, e a possível ocorrência de estruturas estróficas e rimáticas únicas na obra de um poeta debilitem a sua eficácia demonstrativa. Jorge de Sena, aliás, nunca ficou dogmaticamente refém do seu método estatístico, analisando e discutindo sempre os problemas da canonicidade e da apocrifia também numa perspetiva filológica e histórico-literária e recorrendo com seguro conhecimento e admirável perspicácia aos dados da tradição impressa e da tradição manuscrita.

Roger Bismut, na sua dissertação de doutoramento intitulada *La lyrique de Camões*, a fim de avaliar a canonicidade ou a apocrifia dos poemas atribuídos a Camões desde a edição de 1595 até à edição do Visconde de Juromenha, elaborou um método engenhoso e de inegável lógica interna, aprofundando e sistematizando ideias e sugestões expostas por Afrânio Peixoto no seu ensaio «O *Parnaso*, de Camões, fonte d'*Os Lusíadas*». Não existindo dúvidas sobre a canonicidade d'*Os Lusíadas*, Bismut elaborou um extenso índice (pp. 16-127) das passagens d'*Os Lusíadas* que apresentam analogias com textos da *Lírica* de Camões: analogias temáticas, estilísticas e linguísticas (sobretudo lexicais). Quanto mais elevado for o número de analogias, tanto mais alto será o grau de probabilidade de uma determinada composição lírica ser canónica. Se as analogias forem mínimas ou nulas, maiores ou totais são as probabilidades de se tratar de um poema apócrifo. Elaborada esta tese doutoral num tempo em que os cálculos informáticos estavam na infância, Bismut não pôde realizar o projeto, que tem seduzido outros investigadores, de

comparar informaticamente o léxico d'*Os Lusíadas* e o léxico das *Rimas*, de modo a alcançar «irrefutáveis estatísticas» que se eximiriam à subjetividade inevitável, como o próprio autor reconhece, de várias das suas análises e conclusões.

O grande problema do método assim elaborado por Roger Bismut consiste em não distinguir, no plano lexical, no plano retórico-estilístico e no plano semântico, os fenómenos que são imputáveis a mecanismos de autoimitação, os fenómenos que derivam de processos de heteroimitação e sobretudo os fenómenos que são o resultado da manifestação no *texto* das convenções e normas inscritas no *código* literário. Poetas maneiristas portugueses contemporâneos de Camões ou ligeiramente posteriores, que nunca terão sofrido influências da poesia camoniana, apresentam similitudes e afinidades formais e temáticas com esta poesia — e por isso muitos poemas seus foram introduzidos no cânone da lírica camoniana —, que são explicáveis por códigos literários epocais de forte impositividade. Estas restrições e reservas não significam que muitas aproximações entre *Os Lusíadas* e numerosos poemas das *Rimas* registadas no citado índice não sejam pertinentes e probatórias e que o método ideado por Bismut não possua capacidade heurística e demonstrativa. Significam antes que o método tem limitações e insuficiências que o próprio autor reconheceu e procurou suprir com a utilização de outros instrumentos de análise e critérios de avaliação, pois que nesta obra, que proporciona uma informação muito rica e multiforme e que permanecerá como um dos notáveis estudos camonianos do século xx, Roger Bismut aceitou como autenticamente camonianos — ou, pelo menos, como presumivelmente camonianos — poemas que não contribuíram para o seu «Index des passages des *Lusiades* présentant des analogies avec la *Lyrique* de Camões». O próprio Bismut qualifica como «curioso» e «perturbante» que dos vinte e nove sonetos da *Terceira Parte das Rimas* organizada por D. António Álvares da Cunha acolhidos como canónicos por todos os editores modernos só seis figurem neste Índice comparativo e três deles apenas com uma citação. Ora destes vinte e nove sonetos Bismut considera catorze como insuspeitamente canónicos e não exclui os restantes quinze da lírica, embora os julgue de «autenticidade problemática». Este caso revela bem a aleatoriedade do método ideado por Bismut.

Emmanuel Pereira Filho (1924-1968), um filólogo brasileiro dotado de notáveis qualidades de investigador, infelizmente colhido pela morte demasiado cedo, entendeu que o problema de discriminar os textos canônicos e os textos apócrifos nas *Rimas* de Camões podia ter uma solução satisfatória se se estabelecesse, com critérios rigorosos, um *cânone mínimo* ou *cânone básico* da lírica camoniana, o qual constituiria ponto de partida e fundamento seguro para reexaminar a discussão dos apócrifos. Este *cânone mínimo* ou *básico* — designação e conceito que Emmanuel Pereira Filho poderá ter colhido em estudos de Jorge de Sena — é constituído pelo *corpus* dos poemas cuja autoria camoniana satisfaça cumulativamente as seguintes exigências: a) testemunho quinhentista, assegurando portanto a máxima proximidade no tempo relativamente a Camões; b) testemunho tríplice, isto é, a atribuição deverá ser validada por um mínimo de três documentos, impressos ou manuscritos, entre os quais exista «um certo índice de autonomia» em matéria de atribuição autoral; c) testemunho incontestado, ou seja, não deve existir atribuição de autoria divergente documentalmente registada, nem refutação «assegurada por um mínimo de fundamento». Com base neste cânone mínimo e irrefutável, podem-se elaborar os estudos estilísticos *lato sensu* que possibilitem depois aferir a canonicidade ou a apocrifia dos restantes poemas atribuídos ou atribuíveis a Camões.

Leodegário Amarante de Azevedo Filho, que desde 1968 assumiu a responsabilidade de prosseguir, desenvolver e levar à prática o programa de investigação de Emmanuel Pereira Filho, tendo produzido, em mais de três décadas de intenso trabalho, uma *summa* camoniana de excecional envergadura, substituiu a exigência do testemunho tríplice pela exigência do duplo testemunho quinhentista incontroverso, desde que não se limite à tradição impressa (o próprio Emmanuel admitira já esta redução do tríplice testemunho). Com as investigações de Leodegário Amarante de Azevedo Filho, a tradição manuscrita, escrutinada com rigor filológico, adquiriu irreversivelmente um papel central na edição das *Rimas* de Camões.

O método proposto pelos dois filólogos brasileiros tem lógica interna e apresenta inegáveis capacidades heurísticas, mas não se podem ocultar ou minimizar as suas limitações e debilidades. Em primeiro lugar, é muito difícil apurar o índice de autonomia, em matéria de atribuições autorais,

existente entre alguns dos mais importantes cancioneiros manuscritos, entre a edição de 1598 e o chamado *Appendix Rhythmarum* e entre as próprias edições de 1595 e de 1598. Por exemplo, é muito duvidoso que satisfaçam os requisitos de canonicidade do método aqueles sonetos apenas coligidos na edição de 1598 e no *Appendix Rhythmarum*, para já não falar daqueles que se encontram tão-só nas edições de 1595 e de 1598, sem apoio portanto na tradição manuscrita. Se se tiver em conta a precariedade das atribuições autorais do «Índice» do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, inequivocamente demonstrada por Gordon Jensen, mais difícil e incerta se torna a aplicação do requisito formulado por Emmanuel Pereira Filho e Leodegário A. de Azevedo Filho.

Em segundo lugar, é altamente problemática a exigência do testemunho manuscrito quinhentista. Está subjacente a este requisito a ideia, justamente contestada pela ecdótica contemporânea, de que o manuscrito mais antigo (*codex vetustissimus*) é o mais autorizado e de melhor qualidade (*codex optimus*) ou, em termos inversos, de que o manuscrito *recentior* é o manuscrito *deterior*. Ora um manuscrito quinhentista pode estar mais contaminado por testemunhos intermediários do que um manuscrito seiscentista. Faria e Sousa e Álvares da Cunha podem ter utilizado alguns manuscritos seiscentistas mais fiáveis do que os utilizados por Soropita e Estêvão Lopes.

Por último, é indispensável sublinhar que o cânone mínimo ou básico elaborado por Emmanuel Pereira Filho e Leodegário A. de Azevedo Filho só alcança os seus objetivos se, a partir dele, for elaborada a sistemática análise linguística, métrica, estilística, formal e semântica, que poderá configurar os correlativos critérios de canonicidade camoniana mediante os quais poderão depois ser avaliados e aferidos os poemas presumivelmente ou duvidosamente camonianos. Ora este estágio de análise, sob o ponto de vista metodológico crucial, que pressupõe o estabelecimento das lições dos textos — problema de grande complexidade e melindre —, não foi realizado até hoje.

Com o conceito de cânone mínimo ou básico, o referido processo de *sístole* atingiu um grau tão elevado que o cânone da lírica ficou drasticamente reduzido, embora Leodegário A. de Azevedo Filho tenha, com frequência, explicado que a exclusão de um poema daquele cânone mínimo não equivalia à sua exclusão do *corpus* da lírica camoniana.

Muitos leitores, porém, terão pensado assim e não é estranhável que as suas reações tenham sido de desagrado e até de rejeição. Nesta perspectiva, compreende-se que Leodegário A. de Azevedo Filho e alguns dos seus discípulos e colaboradores tenham ideado dois conceitos suplementares destinados a tornar flexível e liberal o originário conceito de cânone mínimo. Em primeiro lugar o conceito de *corpus additicium*, no qual são incluídos os textos autorizados com um testemunho manuscrito quinhentista ou seiscentista incontestado, desde que seja autônomo relativamente à tradição impressa; os textos com duplo testemunho quinhentista ou seiscentista incontestado, tanto manuscrito como impresso; textos «sujeitos à frágil contestação autoral por divergência de atribuição ou por recusa inconsistente da crítica erudita». Em segundo lugar, o conceito de *corpus possibile*, no qual são incluíveis os poemas que satisfaçam os seguintes requisitos: inexistência de atribuição autoral relevante que possa originar polémica; «existência de lição quinhentista do exemplar, sem indicação de autoria»; «atribuição manuscrita relevante a Camões, ainda que tardia». Leodegário A. de Azevedo Filho aplicou este conceito de *corpus possibile* num bem documentado estudo sobre o soneto «O dia em que eu naci moura e pereça».

Deste modo, a chamada «moderna escola camoniana brasileira» procedeu a uma flexibilização e a uma liberalização dos critérios originariamente estabelecidos por Emmanuel Pereira Filho, tomando em consideração algumas críticas entretanto formuladas (a inclusão no *corpus additicium* de textos autorizados pelo testemunho de um manuscrito seiscentista incontestado é um exemplo desta abertura de critérios). Esta flexibilização e esta liberalização de critérios, conjugada com a utilização de manuscritos que Emmanuel Pereira Filho não pôde conhecer — realce-se em particular *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, publicado em 1979 — configuram uma reaproximação ao processo de *diástole*, mas agora com regras filológicas explicitadas, de modo a evitar desmandos editoriais similares aos do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga.

Se o movimento de *diástole* proporcionou óbvios benefícios, possibilitando conhecer novos textos camonianos autênticos, provocou também numerosos malefícios, inundando as *Rimas* de Camões com uma torrente de textos apócrifos. Por sua vez, o movimento de *sístole* teve um salutar efeito depurador, quando regulado por exigentes critérios

filológicos e histórico-literários, mas apresenta um risco que não deve ser ignorado ou ocultado. Colocou numa espécie de limbo não poucos poemas atribuídos alguma vez a Camões, sobre os quais recaíram dúvidas de autoria que nunca foram rigorosamente esclarecidas e que não são atribuídos ou atribuíveis a quaisquer outros autores. Nalguns casos, são poemas relevantes sob vários pontos de vista. Esta é uma área da problemática do cânone das *Rimas* que exige um exame aprofundado e urgente — exame que pressupõe uma análise sistemática e rigorosa da edição das *Rimas Varias* elaborada por Manuel de Faria e Sousa e da *Terceira Parte das Rimas* organizada por D. António Álvares da Cunha. A edição da *Lírica Completa* de Luís de Camões da autoria de Maria de Lurdes Saraiva presta aos investigadores e aos leitores em geral uma valiosa informação com os «Apêndices» nos quais são publicados os poemas apócrifos e de autoria problemática alguma vez atribuídos ao Poeta das *Rimas*.

BIBL.: ASKINS, Arthur Lee-Francis (ed.), *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Braga, Barbosa & Xavier, 1979; AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, «A lírica de Camões e o problema dos manuscritos», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIII (1978), pp. 63-74; id., *Lírica de Camões. 1. História, Metodologia*, Corpus, Lisboa, IN-CM 1984; id., *Introdução à Lírica de Camões*, Lisboa ICALP, 1990; id., *Ensaio de Linguística, Filologia e Ecdótica*, Rio de Janeiro, SBLL/UERJ, 1998; id., «Problemática geral da lírica de Camões», *Luís de Camões, Sonetos*. Corpus minimum, Rio de Janeiro, Barléu Edições, 2004; id., *Camões: Um Soneto do Corpus Possibile — O dia em que eu naci moura e pereça*, Rio de Janeiro, H. P. Comunicação, 2005; BERARDINELLI, Cleonice Serôa da Motta (ed.), *Sonetos de Camões. Corpus dos Sonetos Camonianos*, Braga, Barbosa & Xavier, 1980; BISMUT, Roger, *La Lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970; BRAGA, Teófilo, *Camões. A Obra Lírica e Épica*, Porto, Livraria Chardron, 1911; CAMÕES, Luís de, *Obras Completas*, com prefácio e notas de Hernâni Cidade. 2.^a ed., vol. I, *Redondilhas e Sonetos*; vol. II, *Gêneros Líricos Maiores*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1954-1955; id., *Lírica Completa*, prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, IN-CM, 1980-1981, 3 vols; CARVALHO, José Gonçalo Chorão de, «Sobre o texto da lírica camoniana», *Revista da Faculdade de Letras*, tomo XIV, 2.^a série, 3 (1948), pp. 224-238; tomo XV, 2.^a série, 1-2 (1949), pp. 53-91; CASTRO, Aníbal Pinto de, «O Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Fac-símile e leitura diplomática», *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões. O Lírico*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1952; CRUZ, Maria Augusta Lima, *Diogo do Couto e a Década 8.^a da Ásia*, Lisboa, IN-CM, 1993-1994, 2 vols.; CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da, *Novos Subsídios para Uma Edição Crítica da Lírica de Camões. Os Cancioneiros Inéditos de Madrid e do Escorial*, Porto, Faculdade de Letras-Centro de Estudos Humanísticos, 1971; FARDILHA, Luís Fernando de Sá (ed.), *Poesia de D. Manoel de Portugal. I. Prophana*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1991; FRAGA, Maria do Céu, *Os Gêneros Maiores na Poesia*

Lírica de Camões, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003; JENSEN, Gordon K., *A Reexamination of the Role of the Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro in the Camões-Bernardes Question*, University of Wisconsin, 1975 (diss.); JENSEN, Gordon e CIRURGIÃO, António, «Poesia peninsular do século XVI: o seu a seu dono», *Biblos*, XLVII (1971), pp. 567-594; *Lírica de Camões*, edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932; PEREIRA FILHO, Emmanuel, *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro-Brasília, Aguilar-Instituto Nacional do Livro, 1974; PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, «A lírica camoniana no século XVII», *Escritos Diversos*, Coimbra, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1972; id., «Três notas críticas a uma edição da Lírica de Camões», *Biblos*, XXIII, 2 (1947), pp. 409-451; id., «Introdução», Luís de Camões, *Rimas*, Coimbra, Atlântida Editora, 1973; RODRIGUES, Marina Machado, «Sobre a constituição do *corpus addititium* na Lírica de Camões», *Anais do XVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, SBLL, 1996; id., «A moderna Escola Camoniana Brasileira», *Congresso Internacional de Língua Portuguesa, Filosofia e Literaturas de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, CCAA Editora, 2008; SÁ, Álvaro de, «As três dimensões do corpus lírico de Camões», *Anais do XVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, SBLL, 1996; SÁ, Álvaro de e AMORIM, Cláudia, «Sobre a constituição do *corpus possibile* na Lírica de Camões», *ibid.*; SENA, Jorge de, *Uma Canção de Camões*, Lisboa, Portugália Editora, 1966; id., *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Portugália Editora, 1969; SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, 2.^a ed., Lisboa, Cotovia, 1999; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa, Cotovia, 2008; id., *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Dispersos. Originais Portugueses. III. Estudos Camonianos*, Lisboa, Edições da Revista Ocidente, 1972; id., *Estudos Camonianos. I. O Cancioneiro Fernandes Tomás. II. O Cancioneiro do P.e Pedro Ribeiro*, Lisboa, IN-CM, 1980 [1922 e 1924].

Vítor Aguiar e Silva

CARTAS DE CAMÕES. Como amiúde sucede quando se trata da obra de Camões, quer a definição do número quer a identificação das suas cartas suscitam dúvidas. Para esquematizar o problema, será útil uma destriça formal, colocando, de um lado, as cartas em prosa (classificação flexível, pois cobre textos que incluem, em jeito de *prosimetrum*, passos de poesia); do outro, as cartas em verso. E, no que a estas diz respeito, também convém distinguir as composições em medida velha, mais enraizadas na tradição peninsular, e as composições em medida nova, mais apoiadas em modelos clássicos ou em suas imitações.

Logo nas primeiras edições da lírica (as *Rhythmas* de 1595 e as *Rimas* de 1598), póstumas e decerto baseadas em manuscritos apógrafos, é como «Carta a hũa dama» que figura *Querendo escrever um dia*. Inserido no conjunto das «Redondilhas», entre *Sobre os rios que vão* e *Dama*

d'estranho primor, este texto é um dos muitos sinais da atenção que Camões prestou a padrões poéticos ibéricos, pois manifesta afinidades com trovas do *Cancioneiro Geral* e não lhe devem ser alheias «coplas» de Juan Boscán como *Las cosas de menos pruebas* ou «Mar de amor» (*El sentir de mi sentido*). A nítida filiação hispânica não impede, porém, contaminações várias, próprias do largo horizonte do autor e de um seu provável intuito de aproximar, cruzando-os, campos distintos: detetam-se ali, a par de ecos de Petrarca, vestígios dantescos (cotejem-se os versos 52-54 do Canto XXIV do «Purgatorio» da *Commedia* com «Vi amor que me dizia / Escreve, qu'eu notarei.»), e ressalta o aproveitamento de um acervo emblemático e enciclopédico na caracterização do sujeito amoroso «triste», que nesse mal acha «glória» e na sua confissão à «Senhora» amada se compraz. O que se revela difícil é separar esta «Carta» das «Outras» redondilhas seguintes (*Dama d'estranho primor*), pois além de ambas as composições estabelecerem laços de comunicação com um destinatário explícito, comum é a matéria que desenvolvem. Aliás, *mutatis mutandis*, análoga observação se estenderá, v.g., às «Trovas a hũa dama que lhe mandou pedir algũas obras suas». Resta advertir que nada assegura autenticidade camoniana a estas rubricas paratextuais, e sobretudo há razões para crer que um título como «Carta», eventualmente comutável, não implicava um conceito genológico forte no quadro da medida velha.

Imaginar-se-ia que, à semelhança dos seus contemporâneos e na esteira das prestigiadas *Obras* de Boscán e Garcilaso, Camões tivesse redigido, em medida nova, «cartas» ou «epístolas» mais ou menos diretamente pautadas pelo exemplo de Horácio. Todavia, nenhum texto decassilábico é nestes termos referido nas primeiras edições, e entre as seiscentistas só a de 1616 contém como «epístola» (afinal apócrifa) *Duvidosa esperança, certo medo*.

Qualquer censo onomástico peca por redutor: a questão é mais complexa. Nos séculos XVI e XVII, a circulação de poesia em terça rima, com traços epistolares (discurso na primeira pessoa, dirigido a um destinatário, inspirado em matrizes clássicas, pronto a expor desabafos e a partilhar reflexões morais, literárias, políticas), foi marcada por uma assumida flutuação taxinómica, admitindo-se sem escrúpulos um parentesco estreito entre géneros como a carta, a sátira e a elegia. Manuel de Faria e Sousa explicou, nos seus comentários às *Rimas* de Camões: «las

Elegias se han de escribir más en Tercetos que en otro genero alguno de composicion: y en esta se escriven tambien materias que no solo son tristes, mas aun alegres, amorosas, laudatorias, cartas, y satiras: y por esto llamo Elegias a todos los Poemas que mi Maestro escribió en Tercetos; y tambien porque [...] podia hazer alguna confusion el usar de más de un nombre, pudiendoseles dar diferentes, conforme á sus argumentos, que [...] son varios.» (*Rimas Várias*, t. iv, Parte II, f. i). Raciocínios equiparáveis aplicar-se-iam à oitava rima: enquanto nos volumes impressos se adotou a classificação de «oitavas» para *Quem pode ser no mundo tão quieto* ou *Como nos vossos ombros tão constantes* (classificação só quebrada a partir de 1759), preferiu-se a de «epístola» em manuscritos como o *Cancioneiro de Luís Franco Correa* ou o *Índice do Padre Pedro Ribeiro*.

Perante os elementos disponíveis, não há como garantir que Camões escrevesse cartas em verso, ou, melhor, composições que concebesse e desejasse catalogar como tal. O pormenor não é despiciendo, antes casa com o que parece ter sido uma deliberada distância do poeta relativamente a cultores do género, como Francisco de Sá de Miranda, António Ferreira, Pero de Andrade Caminha ou Diogo Bernardes, a quem nunca endereçou textos e de cujo círculo de amizade intelectual ficou afastado. Sendo, por hipótese, aceitável ver epístolas em «elegias» ou em «oitavas» (não esqueçamos a natureza póstuma das edições da lírica, organizadas pelo critério de terceiros, que poderão, ou não, ter conservado rubricas constantes das cópias compulsadas, cuja fiabilidade se ignora...), é claro que Camões não entrou na roda dos admiradores de Francisco de Sá de Miranda, João Roiz de Sá de Meneses ou António Ferreira, nem criou, com outros interlocutores, uma malha de reiteradas correspondências. Resta conjecturar: a florescente epístola à maneira antiga não o terá seduzido — ou tê-lo-ão contentado suas alternativas.

Comparando os livros de poesia impressos no século XVI em Portugal, deteta-se ainda uma outra diferença merecedora de realce: só à lírica de Camões vêm agregadas, a partir das *Rimas* de 1598, cartas em prosa. Mais exatamente: logo nas *Rhythmas* de 1595 surgiu uma «Carta» em prosa a D. Francisca d'Aragão, que, funcionando como mensagem de circunstância ou dedicatória (sem direito a menção no índice), acompanha, em plena série de «redondilhas, motes, sparsas & glosas», a glosa a *Mas pore~ a*

q[ue] cuidados, numa união preservada em sucessivas edições. O que o volume dado ao prelo em 1598 trouxe de especial foi a introdução de três «cartas» (na verdade, duas cartas e a narrativa burlesca de uma justa báquica em Goa, que no decurso de Seiscentos passou a ser batizada como «ficção» ou «zombaria») no fim das secções poéticas. Sem ser bárbara (e não obstante ser prosa que acolhe múltiplos versos), esta é uma presença estranha num cancionero, pelo que sobre ela, bem como sobre a história do *corpus* que lança, urge pensar.

Nas *Rimas* de 1598, a «Taboada», continuando a não registar a «Carta» a D. Francisca d'Aragão contígua à «glosa» que oferece, tão-pouco regista as cartas em prosa que vêm por último: num livro obviamente tributário da arquitetura das *Rhythmas*, estruturadas em cinco partes que espelham uma ideia de hierarquia poética, as cartas são um *extra*, apenas justificável pela fama do autor, e tanto na dedicatória como no prólogo a ênfase encomiástica do livreiro Estêvão Lopes incide na «poesia». Foi a vontade de acrescentar «curiosidades» que o levou a somar às *Rimas* estes textos. Ora, o que é impressionante é que, ao arrepio do imenso movimento de diástole que impulsionou a publicação da lírica camoniana, a edição das cartas em prosa se manteve, ao longo de quase trezentos anos, confinada ao núcleo mínimo que Estêvão Lopes começou por estampar. Prezado, tudo indica, até pelos censores inquisitoriais, que toleraram audácias (o poeta promete maliciosamente esperar «com procissão, e pálio», «revestido em pontifical», as mulheres que se aventurassem a viajar até à Índia, ou brinca, turvando a fronteira entre sagrado e profano — «E porque não digais que sou herege de Amor, e que lhe não sei orações»... CAMÕES 1985, III, pp. 247, 241), é este par exíguo que se cristaliza, a um tempo persistente e contido, como se ao interesse na sua perpetuação se contrapusessem receios de escândalo, geradores do bloqueio de um *corpus* melindroso.

Que a corrida aos inéditos de Camões preteriu a ampliação desse conjunto inicial, mostra-o bem o comportamento de uma família de impressores ávidos de negócio: os Craesbeeck. Repare-se: *Os Lusíadas* de 1626 abrem com uma dedicatória que, assinada por Lourenço Craesbeeck, reproduz um trecho de uma «carta» de Camões a D. Francisco d'Almeida. Exibir aquele excerto cumulava de *pathos* a memória do poeta e do amor à Pátria com a qual (rezava a carta, «a última que sabemos sua») quisera

morrer; no entanto, ao fazer sair novas *Rimas*, em 1629 (e apesar de Pedro Craesbeeck jurar «algum cuidado nesta impressão para que saísse com alguma curiosidade»), a mesma oficina tipográfica limitar-se-ia a retomar as cartas divulgadas desde 1598. Se os Craesbeeck tiveram acesso a uma missiva inédita, por que razão a não publicaram? Porque tais relíquias seriam objeto de cioso resguardo por parte dos seus possuidores, como insinuou Faria e Sousa, segundo o qual a dedicatória d’*Os Lusíadas* de 1626 teria sido da lavra, não de Lourenço Craesbeeck, mas do próprio dedicatário, D. João d’Almeida (JUROMENHA 1860 pp. 462, 506)? Terá sido por este motivo que Faria e Sousa, sempre alerta e sempre lesto no resgate de textos de Camões, pôde contar que «en la Ciudad del Porto se conserva[va] una carta suya a un amigo, en que le dava cuenta de su llegada, con tanto alborozo que le dizia, no acabava de creer que avia conseguido el hallarse en su Patria» (*Rimas Várias*, «Vida del Poeta», § 25), mas não chegou a citar senão as que tinham sido já impressas? Como avaliar, porém, a informação de João Franco Barreto, que na *Bibliotheca Lusitana* declarou sem ressalvas, ao ocupar-se do poeta, haver «ainda algumas obras manuscritas em prosa, e verso, as mais delas de matéria jocosa e estilo metafórico, que era o que então se prezava muito na corte» (BARRETO, f. 715)? Veremos nesta indicação um mero decalque da «Vida de Camões» elaborada por Manuel Severim de Faria, o douto e bibliófilo Chantre de Évora, que tão-pouco trouxe à colação mais cartas em prosa além das editadas por Estêvão Lopes? Mas como entender que na altura em que D. Francisco Xavier de Meneses preparou para a Academia Real da História um inventário de espécimes da Biblioteca do conde do Vimieiro, arrolando um códice (o atual 8571 da Biblioteca Nacional) que encerrava «Obras várias que não só contêm muitos versos, discursos e cartas, em que entram muitas de Luís de Camões e todas as do celebrado Fernão Cardoso» (*Collecçam dos Documentos, e Memorias da Academia Real da Historia Portugueza* [...], Lisboa, 1724, Conferência de 5 de outubro de 1724, f. 5), nenhum editor se precipitasse a explorar essa mina?

Nunca, então, estes textos foram impressos. E, longe do desembaraço com que se decretou a paternidade camoniana de tantas composições líricas, o manuseio de cartapácios que guardavam (para lá das anónimas) cartas de António Chiado, Fernão Rodrigues Lobo Soropita ou Fernão Cardoso (de quem João Franco Barreto dizia haver «muitas cartas

missivas [...] muito engraçadas, escritas de mão» — BARRETO, fls. 392v-393) não fez nascer a tentação de as proclamar do «príncipe dos Poetas». Talvez por isso: porque esta era a imagem, que se queria canónica, de Camões.

Foi a edição do Visconde de Juromenha (*Obras de Luiz de Camões*, 1860-1869) que esboçou uma alteração do *corpus* avançado por Estêvão Lopes, mas sem resultados consistentes: as «cartas» em redondilha que aditou acabaram excluídas, por apócrifas, em edições posteriores, e destino semelhante coube às missivas em prosa cuja ressurreição propunha. Subiria um pouco, no século XX, o número das cartas reputadas camonianas, mas descontando o fragmento que Lourenço Craesbeeck aduziu, o total cifra-se hoje, no máximo, em seis: a carta a D. Francisca d'Aragão (inclusa logo nas *Rhythmas* de 1595); *Esta vai com a candeia na mão e Desejei tanto ãa vossa* (publicadas desde 1598); *Õa vossa me deram* (divulgada em 1904; reapreciada, em 1988, numa dupla versão) e *Quanto mais tarde vos escrevo* (difundida em 1925). *Porque nem tudo seja falar-vos de siso*, recusada por José Maria Rodrigues devido à «pornografia olisiponense» (1925, p. 156), exige ponderação: transcrita no Códice 9492 da Biblioteca Nacional, após uma versão de *Õa vossa me deram* (anónima: «Carta pede e da novas a outro amigo») e de *Quanto mais tarde* («Carta de Lois de Camões a hũ amigo em q[ue] lhe da novas de Lix^a»), esta «Carta que hum Amigo a outro manda de novas de Lix.^a» tem, com as que a antecedem, inegáveis pontos de contacto. Concluiu já, convincente, Fernando Portugal: «esta carta é de Camões se as outras duas [...] também o forem.» (PORTUGAL 1988, p. 9).

Mau grado a prudência filológica e os pruridos de índole moral despertados pelos textos, a dilatação do *corpus* epistolar foi propiciada pelo empenho de desvendar o poeta, o que não significa sintonia de rumos e objetivos... Quando Xavier da Cunha apresentou em 1904 «Uma carta inédita de Camões» (*Õa vossa me deram*, respigada do recém-adquirido Códice 8571 da Biblioteca Nacional), ciente do impacto que surtiria o relato picante da estúrdia lisboeta, optou por uma estratégia de antecipação e apressou-se a repelir debates: «se algum crítico houver que pretenda negar a autenticidade da Carta retropublicada, entendo que exerce plenamente o seu direito, mas declaro d'antemão que me não sobra tempo nem saúde para sustentar polémicas» (p. 31). Quando, em 1925, na revista

Lusitania, José Maria Rodrigues exarou um parecer sobre a fidedignidade da autoria camoniana da carta que Xavier da Cunha dera a lume, bem como de *Quanto mais tarde vos escrevo* e de *Porque nem tudo seja falar-vos de siso* (retiradas de nova aquisição da Biblioteca Nacional, o Códice 9492), dividia-se entre a curiosidade e o desconforto: em juízo sumário rejeitou *Porque nem tudo seja falar-vos de siso*, e, não à toa, das outras duas cartas fez uma ilustração de acidentes existenciais («o poeta a quem o amor tão formosos versos havia inspirado desceu a cronista de espancamentos e a historiador dos feitos das criaturas que ele próprio chama “ninfas de água doce” e “damas de aluguer”» — RODRIGUES 1925, p. 151). Enfim, se vincava a queda, saudava — num suspiro de alívio — a regeneração: «Ainda bem que o grave conflito com Gaspar Borges levou o Poeta à cadeia, libertando-o de tal vida.» (RODRIGUES 1925, p. 153) Pelo contrário, para Aquilino Ribeiro, que em 1949 e 1950 ambicionou desafiar o camonismo mais ortodoxo (interessante, a propósito, a reação de Hernâni Cidade, em «A Nobreza de Camões. A Hierárquica e a Moral»), aqueles textos consentiriam sondar um universo dionisíaco, uma face oculta mas não menos valiosa do vate, que «Só assim podia ser o poeta de sopro universalista e de alma múltimoda e eterna que é» (RIBEIRO 1974, I, p. 215). E esse vem sendo o credo professado por Helder Macedo, que reivindica a necessidade de aceitar «o Camões para quem a contradição é a norma» (MACEDO 2006, p. 27), sem cavar uma compartimentação estanque entre «o sublime poeta» e «o malandro malcomportado» (MACEDO 2006, p. 31).

Não se esgota aqui a demanda, através da epistolografia, de um Camões olhado «até os limbos» (RIBEIRO 1974, I, 27)... Essa demanda abarca ainda leituras como a que das mesmas cartas Fiama Hasse Pais Brandão alvitrou, desconfiada do «rocambolismo de “bas-fond” que nelas era visto» e crendo-as, numa controversa interpretação judaizante, «escritas em cifra» (BRANDÃO 2007, p. 85).

Quantas foram as missivas de Camões, não se sabe; tão-pouco é claro em que consistiria a sua «ocupação de escrever muitas cartas pera o Reino» (CAMÕES 1985, III, p. 248). Algumas, remetidas do Oriente, ter-se-ão extraviado («é culpa da viagem, na qual tudo se perde» — CAMÕES 1985, III, p. 248). As que sobreviveram, e às quais será lícito acrescentar *Porque nem tudo seja falar-vos de siso*, formam um pequeno mas

heterogéneo *corpus* cuja redação remontará, na sua maioria, à década de cinquenta: antes da partida para a Índia (março de 1553), no caso de *Õa vossa me deram*, *Quanto mais tarde vos escrevo* e *Porque nem tudo seja falar-vos de siso*; durante a estada no Oriente, c. 1554-1555, no que concerne *Desejei tanto ãa vossa*. Por datar e por situar (embora edições seiscentistas a tenham rotulado de «carta de Ceuta»), *Esta vai com a candeia na mão*.

Se a imagem do EU moldada nas cartas é a do indivíduo singular (ou porque triste ou porque marginal), dado a uma análise fina e irónica de si e dos outros, diferentes são os caminhos do discurso. Mais do que um autorretrato construído pela narração de atos e a expressão de desejos, *Esta vai com a candeia na mão* (endereçada a uma «reverendíssima pessoa» — CAMÕES 1985, III, p. 242) faz brilhar as tiradas sentenciosas, as derivações lexicais, a pluralidade da citação (de Garcilaso a Boscán ou a Jorge Manrique; de Cristóvão Falcão ao próprio Camões...). Aversa ao otimismo antropológico («Agora, ou se há-de viver no mundo sem verdade, ou com verdade sem mundo.» — CAMÕES 1985, III, p. 235); filosófica nas suas variações sobre o estoicismo (melhor, na assunção de um desengano resignado comparável ao da «pregação de padecente» com que termina a comédia *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos: «O mal sem remédio, o mais certo que tem é fazer da necessidade virtude»... CAMÕES 1985, III, p. 230); metapoética nas considerações acerca da escrita galante e melancólica, a carta ostenta um sujeito que, ao dar novas de si, se expande em rasgos de abstração sobre o mundo de que é parte.

Concisa e menos especulativa, *Desejei tanto ãa vossa* foca a ida para o Oriente e as condições difíceis que a ditaram: «mãe de vilões ruins e madrasta de homens honrados» (CAMÕES 1985, III, p. 245), a Índia — frisa Camões, neste «aviso de [...] aventureiros» (CAMÕES 1985, III, p. 243) — constitui refúgio para quem muito alardeia e nada dá. E é sobre vícios — os vícios da cidade de Lisboa, tão cheia de damas camaleónicas e hipócritas como farta em «parvos» Narcisos e «Cupidos valentes, dos quais suas alcunhas são *Matadores*, *Matistas*, *Matarins*, *Matantes*, e outros nomes derivados destes» (CAMÕES 1985, III, pp. 251, 256) —, em réplica à carta de um amigo enfadado com o campo, que fala *Õa vossa me deram*. O célebre *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, de Antonio de Guevara, ressoa no louvor idílico da rústica «quietação branda» («onde

vedes aquilo que vedes» — CAMÕES 1985, III, p. 257), afim, não menos, do que Camões tece em versos da Elegia I (*O poeta Simónides falando*) ou das oitavas a D. António de Noronha (*Quem pode ser no mundo tão quieto*). Mas esses liames intertextuais só tornam mais evidente que é outro o escopo da carta, a qual, em vez de mergulhar na «alabanza de aldea» e no «menosprecio de corte», espraia sobre personagens e grupos urbanos um olhar ambivalente que, ao devassar — com graça e gozo — erros e fraquezas, deles não esconde ser cúmplice. E se em *Ūa vossa me deram* aumentam pormenores de crónica sobre uma Lisboa-Babilónia, em *Quanto mais tarde vos escrevo*, bem como na despudorada *Porque nem tudo seja falar-vos de siso*, ganham protagonismo peripécias e figuras como um «Simão Rodrigues», capaz de pagar «soldos aos maiores matadores desta terra», ou como a prostituta «Antónia Brás», com quem, «pedindo-lhe sobre aposta seu corpo», o poeta perdera dolorosamente uma compita (CAMÕES 1985, III, pp. 259, 264).

Três linhas de inquérito se perfilam: o estatuto destes textos e o modo como «correram»; a história do género e suas relações com a tradição da agudeza; a variabilidade do conceito de decoro, que, ajustado a critérios genológicos, suporta nas cartas a eclosão de um antipetrarquismo raro na literatura portuguesa de Quinhentos.

Bastaria o preâmbulo de *Esta vai com a candeia na mão* para escancarar a duplicidade do género, que oscila tanto entre vocação privada e fortuna pública como entre a promoção de um pacto de autenticidade e a efabulação mais ou menos carregada de efeitos de real: «Esta vai com a candeia na mão morrer nas de V. M.; e se daí passar, seja em cinza, porque não quero que do meu pouco comam muitos. E se, todavia, quiser meter mais mãos na escudela, mande-lhe lavar o nome, e valha sem cunhos» (CAMÕES 1985, III, p. 225). As cartas correriam «sem cunhos», omitindo o nome do autor e o do destinatário? Talvez se trate de um *topos* com repercussões práticas (solicitação idêntica topa-se numa *Carta de hũ homem a hũ seu amigo*: «E se por ventura vos achardes em algũa taverna de bom falar onde por força hajais de mostrar esta epístola, peço-vos que a vendais em cujo nome d'outrem quiserdes, ou a tende por tão carta vossa como cem açoutes em Margarida de Beja» — COD 8571, f. 26). Ambíguo, pois, é o texto epistolar (só ilusoriamente fechado...); forte o apelo que provoca.

Luís de Camões fez imprimir *Os Lusíadas*, e não custa perceber que a épica, graças à aura aristocrática que a rodeava, estimulasse esse gesto, como não custa perceber que usos distintos regessem a transmissão da lírica e a das cartas... A afirmação de autoria havia de depender do género cultivado, na medida em que do género cultivado dependeriam opções poéticas e retóricas que volviam mais ou menos apetecível ou decorosa a publicitação de responsabilidade. Ora, as cartas aliavam «matéria jocosa e estilo metafórico», eram textos «de folgar» (COD 9492, f. 156). Não tinham de ser «empresa baixa e de baixo sujeito» (COD 9492, f. 156) como *Porque nem tudo seja falar-vos de siso*, onde uma lúcida noção de excesso se traduz num redobrado pedido de anonimato («não terei culpa senão se ma vós causardes», COD 9492, f. 156); tinham, sim, uma margem de licença, de que Camões usufruiu, como seus coevos, dando largas a qualidades de agudeza. Nessa mescla afoita e dúctil — licença e agudeza — provava o autor a sua mestria; aí residia a fonte da atração do leitor, aliciado a «voar alto», com «asas de nebri» (CAMÕES 1985, III, p. 231), ou a mandar «escumar o entendimento, que, de outra maneira, *de fuera dormiredes, pastorcico*» (CAMÕES 1985, III, p. 230).

Manuel Severim de Faria associou a carta em prosa a um gosto áulico, ao asseverar, na «Vida de Camões», que «algũas obras suas em prosa solta» eram «as mais delas de matéria jocosa, e estilo metafórico, que era o que então se prezava muito na Corte; por o ter introduzido Fernão Cardoso, que foi nele eminente, ainda que Luís de Camões o usou com mais polícia e facilidade» (FARIA 1999, p. 138). «O que então se prezava muito na Corte» há de parafrasear-se como «o que tinha favor na Corte ou daqui irradiava». De facto, este gosto ultrapassaria o espaço estritamente cortesão, conforme sobressai numa obra tardia — *Corte na Aldeia* (1619), de Francisco Rodrigues Lobo —, em cujos diálogos II e III se compendiam preceitos e opiniões sobre as cartas missivas. Nada disso, porém, retira pertinência às afirmações de Severim de Faria, abonadas quer pela relação da «matéria jocosa e estilo metafórico» das cartas camonianas com outros textos e outros géneros conotados com a cultura paçã (desde o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende até uma comédia como *Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos) quer ainda pelo relevo que no *Libro del Cortegiano*, de Baldesar Castiglione, se conferira à

«acutezza recondita» (I, XXX), definida como voluntária dificuldade ou artificiosa dissimulação, tão hábil quanto sedutora.

Está por fazer a história da carta em prosa, mas é provável que conduza à descoberta de uma poética paradoxal, que, sob o signo da *admiratio*, fomenta o segredo e anseia pela conquista de público através de um espetáculo virtuosístico. Compreender-se-á assim, por um lado, que numa «Carta q[ue] hũ Mancebo escreveo de Coimbra ao Chiado dandolhe novas dos Estudantes» se exalte a opacidade «[d]esta nossa maneira de escrever» e ao protesto dos que alegavam Pérsio («Scire tuum nihil est nisi te scire hoc sciat alter») se contraponha uma resposta sobranceira: «há alguns mais hereges no entendimento de qualquer cousa que Lutero na fé, e reprimem às vezes esta nossa maneira de escrever dizendo que os bons engenhos em cousa de pouca saca não se hão-de derreter todos, não olhando que isto é moeda de ouro que nos fica, e que nós não damos senão a quem no-lo merece» (COD 8571, f. 54v). Por outro lado, verificar-se-á que também esta moeda tem reverso e que, a par dos encómios ao exercício da dificuldade, se aplaude o que Baldesar Castiglione igualmente teorizara, no *Libro del Cortegiano* (I, XXVIII), como «sprezzatura» — a engenhosa arte de emprestar ao artifício uma máscara natural.

Impõe-se revisitar a obra de Jorge Ferreira de Vasconcelos, não tanto pela «Carta que se achou entre os [seus] papeis» (impressa com *Aulegrafia*, em 1619), mas acima de tudo porque nas comédias embutiu algumas missivas, ali dramatizando, em cenas dominadas pela leitura em voz alta de novas vindas da corte ou da Índia, conceitos e formas de receção do género. Tais leituras são pretexto para salientar o prazer na dificuldade que «derreia», «desanca», «maravilha», e numa adaptação libérrima e subversiva do grito horaciano «odi profanum vulgus», uma personagem argumenta até com denodo — «Isto assi se quer, porque como há-de andar per muitas mãos, não é siso dardes parte de vosso pensamento aos Leitores, a que se falais por equívocos, norte sul do que houvera de ser e sem dizer nada, vos ficam tendo por outro novo orago de Apolo. Que, gente povo, se não jogais com ela a cabra-cega, não valeis um figo, tudo querem que seja, adevinha quem te deu, porque lhe fique campo a seus dizeres» (VASCONCELOS 1618, f. 260v). Não só, porém... A legitimação do discurso oracular, rebelde a que se «tom[e] pé em sua tenção» (VASCONCELOS 1955, p. 279), convive com o elogio de «um estilo

aprazível e corrente, não [...] de uns retorcidos, amarrados às sentenças de Túlio, que compõem vocábulos de conserva» (VASCONCELOS 1955, p. 280).

Em suma, polifacetado é o conceito de carta que textos diversos desenham: salienta-se o comprazimento na obscuridade do discurso, quer por *res* que camufla mercê da alusão («histórias» e tenções, apenas aos iniciados inteligíveis) quer por *verba* pródigas em «enfeite», «rodeios» e «metáforas» (LOBO 1991, p. 101); com insistência, enaltece-se a leveza e a fluidez que aparentemente logram confundir, aos olhos do leitor, o que, para o autor, seria «acertar» ou «querer fazer» (CAMÕES 1985, III, p. 228). Esse jogo, válido também para a poesia inserida nas cartas em prosa, Camões resume-o, lapidar, numa sentença: «Toda a galantaria é tirá-la de onde se não espera» (CAMÕES 1985, III, p. 230).

Códigos e modelos vigentes iluminam as cartas camonianas. Por exemplo, são inequívocas as suas afinidades com as missivas forjadas por Jorge Ferreira de Vasconcelos, como, em geral, com a obra deste. O poeta não hesitaria em perfilhar exclamações sobre Lisboa como as que ressaltam na comédia *Eufrosina* («Ah que não há terra no mundo como Lisboa. A conversação da gente, a arte das mulheres. A liberdade da vida, nem creais que se pode viver noutra parte.» — p. 288), e o mesmo se pensará da tematização do comércio sexual que atravessa as comédias *Aulegrafia* e *Ulysippo*. Ambos, Camões e Vasconcelos, dissertam acerca da tristeza como uma moda ou uma afetação de pseudogenialidade; a ambos indigna o triunfo da «parvoíce».

Atendendo à imitação de *Eufrosina* realizada por Camões no *Auto de Filodemo*, o poeta foi sensível ao mérito daquela comédia, e a carta da Índia, aí ficcionada, tê-lo-á cativado. O desdém pelas «perrinhas malabares» (VASCONCELOS 1955, p. 117) amplifica-se em *Desejei tanto ãa vossa*, na depreciação das «damas da terra», «carne de salé, que nenhum amor dá de si» (CAMÕES 1985, III, p. 247). Contudo, uma divergência radical as separa: na carta da Índia urdida por Vasconcelos, vitupera-se a degradação do império, a traição ou o abandono de valores cavaleirescos («os nossos Portugueses, que soíam ser mais temperados que os Lacónios, vivem cá mais desordenada e viciosamente, em tanto que dizem os naturais da terra que ganharam a Índia como cavaleiros esforçados e que a perderão como mercadores cobiçosos e viciosos» — VASCONCELOS 1955, p. 122); nas cartas de Camões (exceto em *Esta vai com a candeia na mão*),

a denúncia de Babel (seja vagamente o mundo seja Goa ou Lisboa) não vem impregnada de idêntica inquietude moral, ética ou política, *i.e.*, não assenta em idêntico zelo morigerador nem sequer o visa, ao menos como meta imediata.

As cartas de Camões podem expor um amargo desengano, num senequismo transbordante de renúncia e de decepção. Podem encarecer a *aurea mediocritas* e a conquista de uma liberdade moral e espiritual que no século XVI se projetava em sintonia com o canto dos Antigos ou com a palavra de Modernos como Sannazaro ou Bembo. Todavia, podendo ser lugar de repercussão de tópicos, temas, matrizes consagradas, as cartas contrariam, em lances de oposição ou de contrafação burlesca e satírica, a tradição de que em parte se alimentam. E não apenas quando revelam que as mais sisudas meditações são palavras sem efeito, às quais num ápice se fazem suceder elucubrações risonhas, como em *Esta vai com a candeia na mão*, ou quando metamorfoseiam o «menosprecio de corte» numa murmuração graciosa dos vícios de Lisboa, como em *Õa vossa me deram*. Nas cartas ensaia-se um certo antipetrarquismo, rastreável no perfil das damas do Oriente, surdas e endurecidas ao encanto dos versos de Petrarca e de Boscán, ou na demora com que se desfiam notícias das «damas de aluguer», sem prescindir de, na sua estridente caracterização («um nariz de manteiga crua, ãa boca de pucarinho de Estremoz» — CAMÕES 1985, III, p. 254), infiltrar tópicos que as irmanam, em bizarra contaminação, a uma Laura. A representação desse outro mundo, executada com crueza nas cartas de Lisboa (não por acaso: aquelas que durante séculos permaneceram inéditas), discrepa do discurso mesurado que com Petrarca e os petrarquistas se aprendia e entronizava na época de Camões — e esse é um desvio que o poeta se esmera a mostrar, pelas antíteses que estabelece ou pela flagrante paródia que engendra.

Matérias cuja presença seria inverosímil em géneros nobres, ou, em especial, na lírica, entregue à petrarquista edificação de uma subjetividade, encontravam, assim, terreno nas cartas e na sua solta composição da imagem de um EU. Daí que as cartas façam falta ao conhecimento de Camões na medida em que fazem falta ao conhecimento das suas múltiplas faces. Daí também que, porque indiciam abertura a «licenças» que a obra de um Pietro Aretino, em Itália, ou uma *Lozana Andaluza*, de origem espanhola, simbolizavam (licenças que em Portugal

assomaram no género cómico, mas por regra ficaram veladas e confinadas à circulação manuscrita), deem pistas para a indagação de meandros e de subterrâneas relações que deixaram a sua marca nas letras e na cultura portuguesas do século XVI. Por comparação, será relevante que na publicação (póstuma: 1652) das *Prisoens e Solturas de huma Alma*, de D. Francisco de Portugal, as cartas coligidas, tributárias da leitura d'«o nosso Camões», constituíssem exemplo de uma prática epistolar apostada em equilibrar galantaria e moral.

BIBL.: **Manuscritos**: COD 8571 da Biblioteca Nacional de Portugal; COD 9492 da Biblioteca Nacional de Portugal. BARRETO, João Franco, *Bibliotheca Lusitana* (manuscrito fotocopiado, disponível na Sala de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal).

Impressos: BRANDÃO, Fiama Hasse Pais, «Linhas das cartas de Camões», in *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos (Temas de Literatura e de História Portuguesas)*, 2.^a ed., Lisboa, Teorema, 2007, pp. 85-92; CAMÕES, José, «Um outro rascunho da vida cortesã: uma cópia inédita da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos», *Românica*, Departamento de Literaturas Românicas/ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.º 17, 2008, pp. 169-196; CAMÕES, Luís de, *Rimas*. Reprodução fac-similada da edição de 1598. Estudo introdutório de Vítor Manuel Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980; id., *Obras Completas*, prefácio e notas do prof. Hernâni Cidade, 4.^a ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1985, vol. III (Autos e Cartas); CASTIGLIONE, Baldesar, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 1998; CIDADE, Hernâni, «A Nobreza de Camões. A Hierárquica e a Moral», *Ocidente*, n.º 146, vol. XXXVIII, 1950, pp. 267-272; id., *Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do Seu Tempo. As Cartas e Seu Conteúdo Biográfico*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1956; CUNHA, Xavier da, «Uma Carta inedita de Camões. Apographo existente na Bibliotheca Nacional de Lisboa agora commentado e publicado pelo Diretor da mesma Bibliotheca Xavier da Cunha», separata *Bibliothecas e Archivos Nacionais*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1904; FARIA, Manuel Severim de, *Discursos Vários Políticos*, introdução, atualização e notas de Maria Leonor Soares Albergaria Vieira, Lisboa, IN-CM, 1999; JUROMENHA, Visconde de, *Obras de Luiz de Camões Precedidas de um ensaio biographico no qual se relatam alguns factos não conhecidos da sua vida augmentadas com algumas composições ineditas do Poeta*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860-1869, 6 vols.; LANGROUPA, Helena, «As Cartas de Camões: da viagem ao pensamento», in *Humanismo para o Nosso Tempo. Estudos de Homenagem a Luís Sousa Rebelo*, editados por Aires A. Nascimento, Helena C. Langrouva, José V. de Pina Martins e Thomas F. Earle, Lisboa, edição patrocinada pela Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 233-250; LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*, introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho, Lisboa, Presença, 1991; MACEDO, Helder, «Camões: o testemunho das cartas», *Veredas*, 6, Porto Alegre, 2006, pp. 25-32; PORTUGAL, Fernando F., «As duas versões de uma carta camoniana», *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Série 2, vol. 3, n.º 2, 1988, pp. 7-20; RIBEIRO, Aquilino, *Luís de Camões. Fabuloso. Verdadeiro*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, 2 vols.; id., *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais (Ensaio de Crítica Histórico-Literária)*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1975; RODRIGUES, José Maria, «Carta inédita de Camões», *Lusitania*, fascículos V-VI, 1925, pp. 145-157; SOUSA, Manuel de Faria e, *Lusíadas de Luís de Camões. Comentadas por [...]*, Lisboa,

IN-CM, 1972 (reprodução fac-similada pela edição de 1639), 2 vols.; id., *Rimas Várias de Luís de Camões. Comentadas por [...]*, nota introdutória do Prof. Rebelo Gonçalves, prefácio do Prof. Jorge de Sena, Lisboa, IN-CM, 1972 (reprodução fac-similada pela edição de 1685-1689), 2 vols.; VASCONCELLOS, Jorge Ferreira de, *Comedia Eufrosina. Texto de la edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566*, edição, prólogo e notas de Eugenio Asensio, Madrid, C. S. I. C, 1955; id., *Comedia Ulysippo. Nesta segunda impressão apurada, e correcta de algũs erros da primeira*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1618; WILLIS, Clive, «The Correspondence of Camões (com introdução, comentários, tradução e notas)», *Portuguese Studies*, London, 1995, vol. 11, pp. 15-61.

Isabel Almeida

CARVALHO, José Gonçalo Herculano de (camonista) (Coimbra, 1924-2001). Catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, escola onde assentou parte fundamental de uma notável e fecunda atividade docente e de investigador, Herculano de Carvalho pode, à margem de qualquer transigência, incorporar o conjunto de singulares filólogos e romanistas do século passado, com alguns dos quais, sublinhe-se, privou e trabalhou. Com efeito, a tudo quanto o seu olhar percuciente escrutou e sua inteligência preclara respondeu, seja na esfera dos estudos linguísticos (teoria da linguagem, linguística portuguesa e românica, geografia linguística, etnografia linguística) seja no campo dos estudos literários (crítica textual, história e crítica literárias, natureza do fenómeno literário), a tudo isso, dizíamos, se aplicam aqueles rasgos específicos à filologia, na versão que o século XX nos deu a conhecer, ou seja, como «all university-standard activity related specifically to the study of language; the term covered TEXTUAL CRITICISM, general linguistics, historical reconstruction of texts and languages (as well as the genetic and formal relationships between languages), lexicography, sociolinguistics, and language geography.» (UITTI 1994, p. 570). Esta é, de resto, uma *afinidade eletiva* testemunhada não apenas pelos seus trabalhos de exegese e crítica textual, mas ainda pelas três páginas iniciais de «Crítica filológica e compreensão poética» (CARVALHO 1973, pp. 9-11), em especial pelo seu 5.º parágrafo, onde o autor particulariza o método e as virtudes desse *trabalho paciente e amoroso* (CARVALHO 1973, p. 10) que é do filólogo, firmado no princípio de que «the act of reading necessarily implies bringing one's learning, talents, and limitations to what one reads» (UITTI 1994, p. 570).

No âmbito que aqui importa considerar — o dos estudos camonianos —, é mais intenso que propriamente extenso o legado científico de Herculano de Carvalho. Conformado por seis peças, publicadas entre 1948 e 1987, esse legado evidencia uma coerência muito substantiva tanto no que respeita ao seu objeto, como no que se refere aos termos da sua abordagem. Na verdade, os problemas enfrentados em cada uma dessas seis incursões camonianas e a solução para eles ensaiada relevam, segundo cremos, de uma preocupação comum, que o *ethos* do filólogo necessariamente comporta e naturalmente lhe dita — a de nos permitir «entender, no sentido mais amplo do termo, quanto um outro homem, mesmo distante no tempo e no espaço, confiou aos signos» (PICCHIO 1979, p. 214). Ou seja: a de *higienizar* a nossa relação com o texto camoniano, obviando, na medida do rigorosamente possível, aos ruídos vários que o tempo nele foi depositando. (*Higienizar*, um termo há muito escutado em conversa com um nosso distinto professor e amigo, Ivo Castro, a propósito do *trabalho filológico*, cuja pertinência e propriedade julgamos, ainda hoje, imune a receios ou suspeitas, conquanto alheio ao léxico científico do campo.) É, de resto, a permência de semelhante operação que parece impor ao mestre de Coimbra os vários exercícios de filologia material que dispensou ao texto camoniano, os quais toma como modestos contributos para algo em incompreensível falta: uma edição crítica *escrupulosa* das *Rimas* (CARVALHO 1948, p. 224; 21973 [1968], p. 33, e 1980, p. 103).

Um dos mais complexos e duradouros problemas do texto camoniano é, como se sabe, o relativo à determinação do cânone lírico (SILVA 1994, pp. 37-55, 57-71, 73-100 e 101-129; 2009, *passim*, mas em especial cap. v). Nele se concentra, justamente, o primeiro *passeio* de Herculano Carvalho nesse *bosque* textual — «Sobre o texto da lírica camoniana», estudo constituído por três secções autónomas mas complementares, uma delas publicada em 1948 (I — Uma edição das *Rimas* de Camões), o conjunto das duas outras em 1949 (II — Breves apontamentos camonianos e III — O pleito Diogo Bernardes-Camões). Inaugura esta sua contribuição, no dizer de Vítor Aguiar e Silva (1994, p. 40), um dos momentos — o terceiro — da depuração do cânone lírico camoniano, e fá-lo a partir de um olhar renovado sobre a tradição manuscrita e as práticas editoriais associadas à transmissão das *Rimas*. Assim acontece, por exemplo, com o seu distanciamento moderado em face da inflexibilidade do Prof. Costa

Pimpão, quando confrontado com a «apanha» de Faria e Sousa (CARVALHO 1948, pp. 225-227 e 238). Ou com a atenção dispensada a uma série de fontes manuscritas quinhentistas — não convocadas em fases anteriores do processo, mesmo após a notícia da sua existência —, nas quais descobriu o fundamento para aclarar certas atribuições, convalidando-as ou infirmando-as (CARVALHO 1949, pp. 53-67). Ou ainda com o empenho em corroborar a responsabilidade direta e plena de Diogo Bernardes na edição das suas *Rimas Várias — Flores do Lima* e em sopesar as incidências desse facto no chamado *pleito Bernardes-Camões*.

Em 1968 e em 1980, retornam as inquietações de Herculano de Carvalho com o texto camoniano, mais especificamente com o *estado* de algumas lições dele. No primeiro caso, o contexto é o de um breve mas substantivo excursão sobre o lugar da *crítica filológica na compreensão poética* (CARVALHO 1973, pp. 9-11), logo exemplificado com duas nótulas sobre Bernardim Ribeiro (CARVALHO, pp. 11-17) e outras duas sobre Camões, estas últimas a respeito do soneto *O céu, a terra, o vento sossegado* e da Canção X (CARVALHO, pp. 17-21 e 22-33, respetivamente). No segundo caso, o objeto examinado é a Écloga VI. Em ambas as situações, a filologia material conserva a sua presença metodológica — é bem seu o propósito de esbater ou anular, segundo critérios próprios à crítica textual, os ruídos que o tempo e os homens trouxeram ao texto camoniano, mediante o estabelecimento da melhor *lição* —, fazendo-se acompanhar por um investimento hermenêutico vigoroso e frutífero, que não constrange as escolhas do filólogo enquanto *leitor-crítico*, antes com elas dialoga e para elas demanda argumentos sólidos. O enfrentamento de cada um dos textos referenciados arranca com o diagnóstico das *dificuldades textuais* — um aparentemente inócuo sinal de pontuação, um artigo definido ou uma conjunção copulativa, ou ainda segmentos textuais de ampla respiração, envolvendo um ou mais versos —, tal como evidenciadas pela respetiva tradição manuscrita e impressa; socorre-se da análise e correlação dos argumentos em presença, no intuito de avançar uma *lição* criticamente ajustada; cruza, em momentos e porções engenhosamente calculados, os dados da filologia material com os da hermenêutica literária, oferecendo-nos a evidência de quanto uma aproveita à outra. A aguda inteligência, o rigor conceptual e a límpida formulação deste seu exercício deixam-nos adivinhar quanto viríamos a

conhecer do estudioso do *fenómeno linguístico* e das *línguas* que foi Herculano de Carvalho: o convívio intenso e pregnante com a filosofia da linguagem; a apropriação e a utilização escrupulosas dos conceitos operatórios e dos dispositivos heurísticos próprios às ciências da linguagem; o profundo conhecimento das categorias e das estruturas específicas à língua portuguesa, consideradas estas tanto nas suas coordenadas espaciotemporais, como nas suas relações de família com as línguas românicas; a apurada sensibilidade estético-literária, forjada no diálogo com o sistema literário português e com os sistemas literários seus convizinhos (o espanhol, o italiano e o francês, em particular), e reforçada pelo domínio de metodologias e de instrumentos convenientes à história e à hermenêutica literárias.

Se fosse necessário, uma outra passagem sua por território camoniano — «O *locus amœnus* e o *locus horridus* em Camões» —, em 1987, responderia pela invulgar extensão das suas faculdades de *leitor-crítico*, muito particularmente no que respeita ao último dos aspetos recenseados no parágrafo anterior. Nela apresenta o autor as determinantes retórico-estilísticas do *topos*. Procede depois à investigação da sua incidência no texto camoniano — Écloga VII e episódio da Ilha dos Amores —, detendo-se nos signos textuais dele, sob a forma de componentes efetivos, ou sob a de elementos ausentes, porque inconvenientes ao *locus* (reforçando-o, assim, *per negationem*). Acolhe o paralelismo entre ambos os textos, já vislumbrado por Faria e Sousa, mas para lhes acentuar as dissemelhanças, e daquele se afastar quanto à correlação *Parnaso/Ilha dos Amores*. Atravessa outros *lugares* camonianos onde o *topos* assoma com maior ou menor desenvoltura, e sequer descura variantes estilístico-expressivas dele, que identifica como *locus amœnus* às avessas e *locus horridus*. Um trajeto, pois, simultaneamente atento a um problema histórico-literário, esboçado por Faria e Sousa, e sensível às formas intencionais de expressividade que assistem o poeta na configuração dos seus estados anímicos e dos seus correlatos naturais.

Por último, outro estudo de 1980 — «Contribuição de *Os Lusíadas* para a renovação da língua portuguesa» —, onde avulta a condição de historiador da língua portuguesa que Herculano de Carvalho também foi. Exemplar em vários níveis — um deles, o de serem mais do que raras as abordagens à história da língua literária em Portugal —, esta *contribuição*

expõe a energia renovadora de *Os Lusíadas* tanto no plano das estruturas métrico-rítmicas (CARVALHO 1984, pp. 79-90), como nos planos do léxico e da sintaxe (CARVALHO 1984, pp. 91-112 e 112-22, respetivamente). Não o faz, todavia, com base no mero inventário — por si só relevante, bem entendido — dos esquemas métrico-rítmicos, dos lexemas (latinismos de distinta relevância e índole, abundância e variedade da classe dos adjetivos) e das construções sintáticas tidos por *novos*. Fá-lo também, e sobretudo, a partir da análise e interpretação cotextual e contextual dessas formas. Quer isto dizer que a filologia e a hermenêutica prolongam aqui os termos da sua cumplicidade e complementaridade, não subtraindo à atenção do estudioso os atributos expressivos que o poeta confere a esses achados (CARVALHO 1984, pp. 101-112, sobre a adjetivação, suas modalidades de ocorrências e efeitos expressivos).

BIBL.: CARVALHO, José Gonçalo Herculano de, «Sobre o texto da lírica camonianiana», *Revista da Faculdade de Letras*, XIV e XV, 2.^a série, pp. 224-38 e 53-91, 1948 e 1949; id., «Crítica Filológica e compreensão poética» [secção correspondente a ‘Um soneto e uma canção de Camões’], *Festschrift Litteræ Hispaniæ et Lusitanæ zum fünfzigjährigen Bestehen des Ibero-Amerikanischen Forschungsinstituts der Universität Hamburg*, München, Max Hueber Verlag, 1968, pp. 85-107 (com a 2.^a edição revista e autónoma, por nós utilizada, em *Crítica Filológica e Compreensão Poética*, Rio de Janeiro, MEC — Departamento de Assuntos Culturais, 1973); id., «Contribuição de *Os Lusíadas* para a renovação da língua portuguesa», *Revista Portuguesa de Filologia*, XVII, 1980, pp. 1-38 (recolhido em *Estudos Linguísticos*, 3.^o vol., Coimbra, Coimbra Editora, 1984, pp. 125-45, versão utilizada); id., «Lendo a Écloga VI de Camões», *IV Reunião Internacional de Camonistas. Actas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 103-114; id., «O *locus amœnus* e o *locus horridus* em Camões», *V Reunião Internacional de Camonistas. Actas*, São Paulo, Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1987, pp. 257-272; MAIA, Clarinda de Azevedo, «José Gonçalo Herculano de Carvalho (19.01.1924-26.01.2001). Esboço biográfico e académico», *Revista Portuguesa de Filologia*, «Miscelânea de Estudos in Memoriam José G. Herculano de Carvalho», volume XXV, tomo I, 2003-2006, pp. 1-11; PICCHIO, Luciana Stegagno, *A Lição do Texto. Filologia e Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1979; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994; id., *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009; UTTI, Karl D., «Philology», *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, Michael Groden & Martin Kreiswirt (ed.), Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 567-573.

Paulo Meneses

CASTIGLIONE, Baldassare (Casatico, Mântua, 1478-Toledo, 1529). A relação entre Camões e Baldassare Castiglione reentra no quadro do neoplatonismo e do petrarquismo camonianos, sendo indissociável do âmbito específico da receção da obra do escritor italiano, no Portugal do século XVI.

Homem de armas e diplomata que viveu nas mais brilhantes cortes da Europa de Quinhentos, Castiglione foi autor de poesia em latim e em italiano, além de profícuo epistológrafo, mas o seu nome ficou célebre, em particular, por *Il Libro del Cortegiano*, título original do tratado escrito em forma de diálogo e dividido em quatro livros, que saiu pela primeira vez em 1528 (em duas edições, a primeira dos sucessores de Manuzio, em Veneza; a segunda dos Giunta, em Florença). O seu sucesso é ilustrado pela meia centena de edições que dele foram batidas até ao final do século XVI. O primeiro livro apresenta as qualidades físicas e morais do *perfetto cortigiano*, detendo-se sobre a questão da língua; o segundo, considera o seu desempenho, em diversas circunstâncias, com relevo para a arte da conversação e de contar facécias; o terceiro, disserta sobre a *perfetta gentildonna*; e o quarto, que é o menos orgânico, é dedicado às relações do cortesão com o príncipe e à especulação amorosa. A obra retoma os objetivos da pedagogia humanista, para os adaptar à cena de corte, sendo, juntamente com *Il Galateo* de Giovanni della Casa (1.^a ed. 1558) e *La Civil Conversazione* de Stefano Guazzo (1.^a ed. 1574), um dos três grandes livros europeus sobre uma matéria que tem por marco fundador o magistério de Giovanni Pontano. Ao estabelecer o macrocódigo universal da gramática das cortes europeias, na formatação histórica estabelecida pela filosofia moral pelo menos até à Revolução Francesa, erige-se, pois, em *institutio*.

A ligação do livro ao Portugal do século XVI costuma ser associada à sua dedicatória, *Al reverendo ed illustre Signor Don Michel de Silva Vescovo di Viseo*. A partir de 1513, a atividade diplomática de Castiglione levou-o a fazer longas permanências em Roma, até 1524, quando foi nomeado Núncio Pontifício de Clemente VII na corte de Carlos V e partiu para Espanha. Na cidade papal, manteve relações muito próximas com D. Miguel da Silva. Os dois diplomatas moviam-se nos mesmos círculos e participavam nas mesmas reuniões de intelectuais, que eram também frequentadas por Lodovico da Canossa ou Pietro Bembo, personagens de *Il*

Cortegiano. Além disso, durante a estadia de Castiglione em Espanha, vários teriam sido os encontros com figuras de destaque da cultura portuguesa, num período em que os contactos entre os dois reinos eram particularmente intensos, com o casamento entre o imperador Carlos V e a infanta D. Isabel, irmã de D. João III. Aliás, no tempo de Camões, *Il Cortigiano* também podia ser lido na tradução de Juan Boscán, a primeira em toda a Europa, que saiu em 1534 e teve reedições.

Todavia, note-se que a dedicatória a D. Miguel da Silva é tardia e tem a ver com a questão das *várias* dedicatórias de *Il Cortegiano*. Os manuscritos mostram que a obra já originariamente era oferecida a Alfonso Ariosto, um nobre amigo de Castiglione, numa dedicatória onde ficava contida uma outra, ao *Re Cristianissimo*, ou seja, François I d'Angoulême, com um apelo à cruzada. Entretanto, se a morte do amigo tornou a dedicatória problemática, a menção ao rei de França passou a ser um assunto delicado, face à aproximação entre Império e Papado entretanto ocorrida. Castiglione optou por retirar a referência ao *Re Cristianissimo* e à cruzada, mantendo, porém, a dedicatória a Alfonso Ariosto no início de cada um dos quatro livros do tratado, e enviou indicações, quando já se encontrava em Espanha, para que fosse acrescentada uma outra dedicatória, a D. Miguel da Silva, no início do tratado. Têm vindo a ser apresentadas várias explicações possíveis para esta reformulação, entre conveniências diplomáticas, a evolução de um quadro histórico em cujo âmbito o ideal de cruzada perdera impacto ou a superação do estilo encomiástico.

Note-se que, na literatura portuguesa do século XVI, o tratado de costumes não tem particular sucesso, o que não quer dizer que os modelos de comportamento não sejam matéria de reflexão, em textos de diversas tipologias. Os hábitos conservadores da corte portuguesa, a homogeneidade social dos seus membros e a centralidade do monarca não faziam da especulação em torno do assunto uma matéria de primordial relevo. Diferentemente, em Itália, a deslocação das atenções, do monarca, para a corte e o cortesão, originou a necessidade de identificação antropológica, em torno de um comportamento comum, dos membros de um corpo, cuja proveniência era diversificada.

Camões não mencionou diretamente o nome de Castiglione. Contudo, alguns dos seus versos remetem para passos do autor italiano, havendo a

considerar, porém, o vasto pano de fundo relacionado com leituras e a cultura de uma época.

O sistema de valores que sustém os ideais cívicos, morais e intelectuais de dignificação do homem correspondem-se em ambos os autores. São semelhantes os termos em que é considerado o equilíbrio entre exercitação do corpo e cultivo da mente, armas e letras, nobreza de sangue e nobreza de espírito, natureza e educação. O confronto entre os dois autores ganha incidência em *Os Lusíadas*, no que diz respeito ao conceito de heroísmo e ao perfil do herói, em particular no caso de Vasco da Gama. Há a considerar, porém, uma série de leituras comuns, que vão de Cícero a Plutarco, Séneca, Aristóteles, Plínio, Platão, Ovídio, etc., passando pelos humanistas. Contudo, o espaço que corre entre o lírico português e o tratadista italiano é bem ilustrado pelo tratamento a que é sujeito o tema do esquecimento, no início do segundo livro de *Il Cortegiano* e na elegia *O Poeta Simónides, falando*, em correlação com questões de ordem genológica e periodológica que também envolvem o maneirismo camoniano. Castiglione perspectiva o esquecimento em função de uma apologia do presente e da mudança, de modo a superar melancólicas evocações do passado. Camões, pelo contrário, vê nele alívio para um presente de mágoas.

Quanto aos códigos de costumes, o seu teatro e as suas cartas revelam-nos um fino e atento observador de comportamentos sociais. Mas é também o próprio Camões a representar o modelo interdiscursivo de Castiglione, enquanto cultor de poesia petrarquista e mestre em jogos de agudezas.

O soneto *Conversação doméstica afeiçoa* tem por fulcro uma situação essencial do modelo de comportamento cortesanesco, que é o estabelecimento de relações interpessoais através do colóquio íntimo. No quarto livro de *Il Cortegiano*, a personagem Pietro Bembo observa que, quando o amor é racional, a mulher se pode deter em *ragionamenti domestici e secreti* (ou seja, *conversações domésticas e secretas*) com o amante, sendo lícito que lhe demonstre a sua dedicação de outros modos, numa progressão que culmina com a união das suas almas através do beijo. Também Camões considera esse convívio, nos seus termos gerais, moralmente salutar e afetivamente deleitável. No entanto, a partir do momento em que tem em linha de conta a *verdade* da sua *viva experiência*, essa visão de harmonia desfaz-se, em virtude das mentiras e deslealdades que o atormentam. Partilha com Castiglione, pois, uma visão global gratificante, que de seguida derroga em função de vivências pessoais, cuja verdade é literariamente enfatizada.

Um dos domínios da conversação que mais diretamente põe à prova as qualidades do cortesão, é a arte de contar facécias e de proferir ditos de espírito, que devem ter um fundo moral, sem inspirarem compaixão pelos visados, nem suscitarem a sua condenação capital, e no respeito pelos interlocutores presentes. Ora, a renovação da poesia peninsular, conforme é levada a cabo por Camões, processa-se através da introdução de uma série de mediações, com recurso a novos códigos, de entre os quais se contam os modelos de uma cortesia refinada. A graça, a espontaneidade e a desenvoltura com que retoma histórias de um repertório conhecido, adaptando-as às circunstâncias em causa, ou com que cria novos entrecos, não podem ser cabalmente compreendidas à margem dessa arte da intercomunicação cortesanesca. Aliás, algumas dessas situações jocosas inserem-se numa plataforma comum, de incidência europeia, à qual também *Il Cortegiano* se encontra ligado. O simbolismo dos três paus, para aludir ao enforcamento, é explorado quer em *Il Cortegiano*, na breve alusão metafórica ao cenário da tragédia representada por um indivíduo

pouco recomendável, quer no improviso dirigido «A ãas Senhoras que, jogando perto de ãa janela, lhes caíram três paus e deram na cabeça de Camões». Decorre também de uma mesma matriz inventiva o jogo de palavras em torno da decomposição do nome de um tecido, para trocar do caráter de quem o usa ou lhe está ligado, o *damasco*, que em *Il Cortegiano* é desdobrado em *dama* e *asco*, ou o *cetim*, que Camões desdobra em *si* e *tim*, numa alusão ao comportamento duvidoso de certa mulher. O terreno comum destas agudezas põe a descoberto a fineza com que dele soube tirar partido, seguindo os trilhos da poesia peninsular. Da mesma forma, as contrariedades e as sombras que assolam o seu universo maneirista, sem serem iludidas, são apresentadas como jocosos episódios da cena de corte.

Apesar de *Il Cortegiano* não ser um livro de especulação acerca de amor, o tema merece reflexão, a propósito do comportamento da *perfetta gentildonna* e do *perfetto cortegiano*. As situações de relacionamento amoroso apresentadas são muito várias, daí resultando um modelo bastante flexível, consoante as circunstâncias, que se articula em torno de um princípio neoplatónico de equilíbrio e tem na sua base a própria definição de amor como desejo de beleza, na senda de Platão. Em Camões, só em momentos pontuais o amor é associado a uma vivência de harmonia. Eventuais conexões, a esse propósito, poderão decorrer de fontes comuns ou da intensa circulação de temas e conceitos. A dialética entre razão e apetite, que é objeto de debate, e que Camões trata na canção *Manda-me Amor que cante docemente*, é igualmente explorada por tantos outros tratadistas da época, como, por exemplo, Leão Hebreu. Por sua vez, a conceção de amor como modo de ascensão até ao divino, através da beleza de um corpo, posta na boca de Pietro Bembo, segue de perto Marsilio Ficino, podendo ser confrontada com a Ode VI, *Pode um desejo imenso*. A descrença, manifestada por Bembo enquanto personagem de *Il Cortegiano*, de que por essa via seja possível alcançar a união total com o divino, em virtude da inevitável ligação do amante ao plano material, revê-se naquela tonalidade disfórica com que termina a referida ode, e que, na obra de Camões, surge engrandecida.

BIBL.: BURCKE, Peter, *The Fortunes of the Courtier: the European Reception of Castiglione's «Cortegiano»*, London, Polity, 1995; DESWARTE, Sylvie, *Il «perfetto cortigiano» D. Miguel da Silva*, Roma, Bulzoni, 1989; QUONDAM, Amedeo, *«Questo povero Cortegiano»*, Castiglione, il

Libro, la Storia, Roma, Bulzoni, 2000; SILVA, Vítor Manuel Aguir e, «Amor e mundividência na lírica camonianana», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 163-177.

Rita Marnoto

CASTRO, Estevão Rodrigues de (Lisboa, 1559-Florença, 1638). Filho de Francisco Rodrigues de Castro e D. Isabel Álvares, Estevão Rodrigues de Castro foi, em Itália, célebre médico e filósofo. Seu percurso italiano é fartamente documentado, notadamente devido ao impacto que provocou no meio científico, ao passo que sua vida em Lisboa carece de documentação que esclareça os pontos obscuros de sua trajetória. Licenciado em Artes, em 1584, e em Medicina, em 1588, na Universidade de Coimbra, onde foi discípulo do Dr. Tomás Rodrigues da Veiga, deve ter exercido clínica médica em Lisboa durante 18 ou 19 anos, segundo Giacinto Manuppella, autor do mais completo estudo sobre Rodrigues de Castro. Casou-se com Genoveva Figueira, de quem teve três filhos e uma filha, sendo o mais velho, Francisco, o editor de sua obra poética, o único a sobreviver aos pais. De família de tradições judaicas, como indica seu apelido Castro, saiu de Portugal, aos 49 anos, com a mulher e os filhos, por motivos não esclarecidos. Terá peregrinado por Espanha e França, buscando uma colocação, antes de se ter fixado em Florença, entre 1610 e 1611, onde conquistou a proteção de Cosme II de Médici, grão-duque da Toscana, que o nomeou professor de Medicina Teórica da Universidade de Pisa, onde teve brilhante carreira, chegando ao mais alto grau universitário, o de Lente supraordinário. A tradição registra que sua saída de Lisboa teria se motivado por questões religiosas, como ocorreu a outros médicos cristãos-novos, como Amato Lusitano e Garcia de Orta. Francisco Manuel de Melo observa, na *Visita das Fontes*, ter sido Rodrigues de Castro «pessoa de melhor musa que fé» — opinião reiterada no *Hospital das Letras* —, insinuando, pois, que continuava a seguir a religião judaica, sendo esse, portanto, o motivo de sua «fuga» de Portugal. A tese da perseguição religiosa só veio a ser contestada por Giacinto Manuppella, em 1967, que, contra a «lenda judaica», sustenta ter o cristão-novo Estevão Rodrigues de Castro se convertido ao catolicismo provocando o «profundo desagrado» e «ódios e perseguições» de sua família e de seu meio, o que veio a tornar insustentável a sua permanência em Portugal.

Segundo Manuppella, Rodrigues de Castro passara a ser visto como um «desertor», que «passara do campo dos oprimidos para o dos opressores». É digno de nota, entretanto, que sua saída de Portugal ocorreu justamente no período entre a restrição, em 1606, e a revogação, em 1610, de um deferimento de Filipe III datado de 1600 que autorizava aos cristãos-novos a saírem de Portugal e a disporem livremente de seus bens, o que pode se relacionar às motivações do médico lisboeta. Também António Hernandez Morejón, na *Historia Bibliográfica da Medicina Española* (Madrid, 1843), não dá crédito ao judaísmo de Rodrigues de Castro, ao contrário da historiografia anglo-saxônica que unanimemente o inclui no rol dos médicos judeus, como a seu mestre, o Dr. Tomás Rodrigues da Veiga, também ele cristão-novo. Hernandez Morejón aporta ainda a significativa informação, não citada por Manuppella, de que o clínico português se teria doutorado na Universidade de Pisa, o que franqueia a rápida e sólida ascensão universitária de Rodrigues de Castro em Itália, que não seria possível a um licenciado.

A história da brilhante carreira de Estevão Rodrigues de Castro em Florença começa a partir de seus dotes de clínico, com a cura de um ilustre senador e de um sacerdote, o que o levou a atuar como médico pessoal de Cosme II de Médici, cujas moléstias hereditárias e crônicas foram tratadas com extremo sucesso. Como recompensa, o grão-duque o nomeou arquiato da Corte e professor da Universidade de Pisa. A proteção de Cosme II e de seu filho Ferdinando II foi determinante na trajetória universitária e social do médico português, que enfrentou uma cerrada e difamante perseguição de seus pares universitários, à qual fez frente com espírito combativo. A par de sua atuação universitária e clínica, Estevão Rodrigues de Castro notabilizou-se como tratadista científico, cuja obra teve grande repercussão na ciência médica de seu tempo. Sua vasta e erudita obra científica perfaz mais de trinta livros e opúsculos, versando sobre medicina e filosofia, publicados em Pisa, Florença, Veneza, Lião, Nuremberga e Oldemburgo, e abarcando variados temas, desde tratados de patologia geral, clínica médica e medicina da mulher a obras inovadoras de caráter filosófico-científico. Entre eles destacam-se o renovador *Meteoris Microcosmi*, de cunho paracelsista — elogiado pelo grande médico inglês renascentista William Harvey —, os comentários e revisões de Galeno e Hipócrates, o polêmico *De sero lactis*, e ainda *Prognoseos*

Mysteria, considerado por Zacuto Lusitano como «livro d'ouro». Estas obras deram-lhe renome internacional e também suscitaram aguerridos debates registrados em uma série de opúsculos de ataque e defesa a suas teorias, além de referências elogiosas, sustentadas por sábios de várias nacionalidades. Uma ode italiana anônima de 1616 qualifica-o como «Galeno lusitano» e «novo Esculápio». Escreveu ainda diálogos em latim e italiano, e um tratado sobre a amizade.

Estevão Rodrigues de Castro destacou-se, ainda, como poeta, compondo com igual maestria em quatro línguas, o português, o castelhano, o italiano e o latim. Teve suas *Rimas* publicadas pelo filho, Francisco de Castro, em Florença, em 1623, e sua poesia foi colecionada em manuscritos portugueses, como o de Fernandes Tomás. Segundo Barbosa Machado, na *Bibliographia Lusitana*, os poemas publicados na *Relaçam do Solenne recebimento das Santas Relíquias*, em Lisboa, 1588, atribuídos a António de Ataíde, dois dísticos latinos e um soneto em português, seriam de Rodrigues de Castro. Escreveu ainda jovem, entre 1588 e 1595, uma epopéia latina de estrutura clássica, *De simulato rege sebastiano*, publicada em Florença, em 1638, um ano após a sua morte, por iniciativa de seu filho Francisco. O manuscrito original do poema foi oferecido ao cardeal-arquiduque Alberto de Áustria, vice-rei de Portugal durante os primeiros anos do domínio castelhano, dedicatário e personagem da obra. Este extenso poema tem como tema o segundo falso rei D. Sebastião, o eremita Mateus Álvares, conhecido como o santo ermitão da Ericeira, e a campanha militar movida por Diogo da Fonseca, a mando do cardeal Alberto, que culmina com o massacre do presumido rei e de seus partidários. Publicou ainda uma série de poemas em latim (odes, epigramas, elegias e epitáfios), modelados em Cícero, Horácio e Ovídio, e em que se vê ainda a influência da antiga poesia grega de Alceu e Arquíloco. Dentre esses se destacam os incluídos em *Philomelia* (Florença, 1628), em *Meteoris Microcosmi* (Florença, 1623), os reunidos em *Posthuma varietas* (Florença, 1639) e ainda a elegia autobiográfica *In discessu ex pátria urbe ulyssipone* publicada na terceira parte do tratado *De alimento* (Florença, 1637).

Os poemas latinos foram escritos, ao que tudo indica, no período em que viveu na Itália. Suas *Rimas*, no entanto, são fruto de atividade poética da juventude. No prólogo ao leitor, seu filho Francisco, declara que o pai não

esteve empenhado na impressão: «quase violentando o lhe tirei [os poemas] das mãos». O título da obra, impressa em Veneza em 1623 por Zanobio Pinhoni, explicita a vinculação daquela publicação ao filho do autor: *Rimas de Estevão Rodrigues de Castro. Dadas a luz por Francisco de Castro seu filho*. Neste mesmo ano, o médico lisboeta publica o seu *Meteoris Microcosmo*, e toda a sua poesia latina publicada em vida deveu-se a sua própria iniciativa, como a indicar que a obra de juventude não integrava o seu projeto editorial de caráter eminentemente médico e filosófico. Mesmo publicadas em Itália e dedicadas a um italiano, o capitão Pedro Capponi, é notável o fato de tanto a folha de rosto quanto o prólogo ao leitor e o colofão das *Rimas* estarem escritos em português, o que indica a intenção de o livro circular também em Portugal e não somente na Itália. Em italiano encontram-se apenas a epístola dedicatória e as licenças. Pedro Capponi, alto funcionário ligado à família Médici, da ordem monástico-militar de Santo Estevão, dedicatário do livro, parece encarnar o leitor-ideal das *Rimas*, um homem do mundo, para quem a língua portuguesa não seria inteiramente estranha: «è però ardisco à offerirgli rime in linguaggio straniero, assicuradomi che sarano da lei ricevute come naturali». O objetivo de divulgar a poesia do pai em Portugal é expresso no prólogo de Francisco de Castro: «Conforme aos nove meses, que o filho no ventre da mãy se està perfeiçãoando, queria Horacio que os versos estivessem nove annos apurando. Muito mais tempo estiveram estes que agora saem à luz, não batendose na bigorna no entendimento, mas escurecendose nas trevas no esquecimento. Chegou-lhe (como se soe dizer) sua hora em Itália, para que tornem a Portugal donde sairão.»

Desta primeira edição das *Rimas* de Estevão Rodrigues de Castro só se conhece hoje um exemplar, pertencente ao acervo da Biblioteca Colombina da Catedral de Sevilha. Só vieram a ser reeditadas em 1792 por António Lourenço Caminha, juntamente com poemas de Aires Telles de Menezes e de «outros anônimos dos mais esclarecidos séculos da Literatura Portuguesa», como informa o título. As *Rimas* reúnem poemas em português, castelhano e italiano, nos quais preponderam os compostos em língua portuguesa, em que há um evidente acento camoniano. Como observa Teófilo Braga, «a forma poética mais usada por Estevão Rodrigues de Castro foi a do Soneto; pode-se dizer com afouteza que são todos

perfeitíssimos e dignos de serem assinados por Camões, imitados com um completo conhecimento do seu estilo. A mesma melancolia no amor, o mesmo misticismo religioso dos Sonetos de Camões, são os caracteres predominantes dos Sonetos de Estevão Rodrigues de Castro» (*Historia de Camões II*, Porto, 1874). Como ocorreu a outros de seus contemporâneos, alguns poemas de Estevão Rodrigues de Castro foram atribuídos a Camões, ou confundidos com os do poeta d'*Os Lusíadas*, e vieram a contribuir para o processo de diástole da lírica camoniana. O visconde de Juromenha e José Maria Rodrigues incluíram em suas edições camonianas o soneto *Quão cedo te roubou a morte dura*, publicado nas *Rimas* de Rodrigues de Castro. Também o visconde de Juromenha atribuiu a Camões a única écloga do médico lisboeta, *Nas ribeiras do Tejo, a hũa area*, publicada em Florença em 1623. O soneto do *Cancioneiro Fernandes Tomás*, *Lembranças de meu bem, doces lembranças*, foi atribuído a Camões por Faria e Sousa no segundo volume de sua edição das *Rimas*. A elegia *Foi-me alegre o viver, já me é pesado*, atribuída a Camões por Álvaro da Cunha na *Terceira Parte das Rimas* (1668), considerada como autêntica por sucessivos editores das *Rimas* e por Roger Bismut, está atribuída a Rodrigues de Castro no importante manuscrito *In Bibliothecam Lusitanam*, que contém o «Índice» do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, como revelou Vítor Aguiar e Silva. Impresso em 1598 nas *Rimas* de Camões, o soneto *A perfeição, a graça, o doce jeito*, excluído das edições do século XX, apresenta tríplice autoria em cancioneiros do século XVI, estando atribuído ao médico lisboeta no *Cancioneiro Fernandes Tomás*. A atribuição a Estevão Rodrigues de Castro, no *Cancioneiro Fernandes Tomás* do soneto *Hum mover de olhos, grave e honesto*, suscitou algumas dúvidas sobre a autenticidade do soneto *Hum mover d'olhos brando e piadoso* impresso na edição de 1595 das *Rhythmas*. Todavia, tanto Carolina Michaëlis como Jorge de Sena concordam que o soneto atribuído a Rodrigues de Castro deve ser considerado como «imitação livre» do soneto de Camões.

BIBL.: BERARDINELLI, Cleonice, *Sonetos de Camões*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980; CASTRO, Estevão Rodrigues de, *Rimas de Estevão Rodrigues de Castro. Dadas a luz por Francisco de Castro seu filho. Dirigidas ao Illustriss. Senhor Capitão Pedro Capponi Cavaleiro do Habito de S. Estevão*, Florença, Zanobio Pinhoni, 1623; id., *Obras inéditas de Aires Telles de Menezes da illustre caza de Unhão, e ayo Senhor Rei D. João II. de Estevão Rodrigues de*

Castro e de outros anónimos dos mais esclarecidos séculos da Literatura Portuguesa, Lisboa, Oficina de Filipe Jozé de França, 1792; id., *Obras Poéticas em Português, Castelhano, Latim, Italiano*, textos éditos e inéditos coligidos, fixados, prefaciados e anotados por Giacinto Manuppella, Coimbra, Por ordem da Universidade, 1967; FREIRE, Maria Teresa Geraldês, «Estevão Rodrigues de Castro e o valor da amizade», *Humanitas*, vol. L-II, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra — Instituto de Estudos Clássicos, 1998, pp. 753-761; LEMOS, Maximiano Augusto de Oliveira, «Médicos portugueses no estrangeiro — Estevam Rodrigues de Castro», *Archivos da História da Medicina Portuguesa*, Porto, 1895, 1.^a série, vol. V; SENA, Jorge, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.

Sheila Moura Hue

CASTRO DO RIO, Martim de (Lisboa, c. 1551-1613). Martim de Castro do Rio nasceu em Lisboa em data desconhecida, embora seja razoável pensar que deverá situar-se um pouco antes de 1552, o ano indicado por Camilo Castelo Branco e aceite por Eduardo Manuel Dias para o nascimento do seu irmão Duarte de Castro. Sabe-se, contudo, que o seu pai foi Diogo de Castro dos Rios, um riquíssimo mercador de Lisboa de origem hebraica, tal como a sua mãe, Beatriz Vaz. O facto de serem cristãos-novos não foi obstáculo à ascensão social desta família, tendo-lhes o seu poder financeiro permitido comprar aos herdeiros de D. Afonso Henriques o senhorio de Barbacena com a sua jurisdição e constituí-lo em morgadio. Souberam também utilizar a riqueza de que dispunham para conquistarem o favor da Casa Real Portuguesa, contribuindo generosamente para as despesas com o socorro de Mazagão, durante a regência de D. Catarina, o que seria reconhecido por D. Sebastião em 1571 ao conceder-lhes «o foro de fidalgo de solar conhecido» e a possibilidade de aceder a todas as dignidades e ofícios eclesiásticos para os quais fosse necessário nobreza e limpeza de sangue. Este privilégio seria confirmado por Filipe IV em 1628, o que não chegou para apagar de toda a memória do judaísmo que se encontrava na raiz familiar. Talvez para esbaterem um pouco mais esses ecos infamantes, os descendentes de Martim de Castro do Rio, feitos viscondes de Barbacena, haveriam de trocar o nome da varonia familiar pelo menos suspeito Furtado de Mendonça, herdado da sua esposa Margarida de Mendonça (ou Henriques), que era irmã do muito conhecido Afonso Furtado de Mendonça, o qual foi sucessivamente deão da sé de Lisboa, reitor da Universidade de Coimbra, membro do Conselho

de Estado, bispo de várias dioceses e, por último, vice-rei de Portugal e arcebispo de Lisboa. Em 1578, Martim e o seu irmão Duarte acompanharam D. Sebastião na jornada de Alcácer-Quibir, tendo o primeiro pertencido ao grupo de fidalgos que foram convocados para reconhecer o corpo do jovem monarca, após a desastrosa batalha. Feito cativo, Castro do Rio esteve em Fez e Marrocos, onde utilizou os recursos financeiros de que dispunha para resgatar diversas relíquias e para conseguir a libertação. Em 1589, por ocasião dos ataques dos ingleses, pôde albergar durante alguns dias as clarissas de Lisboa. A sua liberal generosidade garantiu-lhe a fama de grande esmoler. Frequentou o círculo do Padre António da Conceição, CSJE, o «beato» que se serviu dos seus celebrados dotes proféticos para tranquilizar a sociedade portuguesa nos conturbados tempos do governo do cardeal Alberto de Áustria. Castro do Rio haveria mesmo de aceitar depor no processo organizado com o objetivo de levar o «beato» de Lisboa aos altares. Falecido em 27 de janeiro de 1613, Martim de Castro do Rio deixou, dispersa por diversos cancioneiros de mão, uma obra poética que, ao mesmo tempo que reflecte os seus interesses espirituais, evidencia as suas excelentes qualidades literárias. A responsabilidade pela falta de um mais amplo reconhecimento do alto valor da sua poesia deve ser assacada ao facto de ainda não dispormos hoje de uma edição acessível e fiável das suas obras —pese embora o meritório trabalho desenvolvido por Eduardo Manuel Dias, no âmbito dos estudos de mestrado que fez na Universidade de Coimbra.

As pesquisas efetuadas nas coleções de obras manuscritas atualmente mais acessíveis permitiram identificar cerca de quatro dezenas de textos atribuídos a Martim de Castro do Rio. O seu trabalho mais conhecido e divulgado é a «Carta de instrução» que escreveu para os seus filhos Luís de Castro do Rio e Jorge de Mendonça, quando embarcaram numa armada, em 1606. Editado em 1634 por Pedro de Santa Maria no seu *Tratado da boa criação e polícia christam em que os pays devem criar seus filhos* (Lisboa, Paulo Craesbeeck, f.º 208r-209r), encontra-se também conservado em diversos manuscritos: Códices 1551 (f.º 249v-250r) e 13307 (f.º 72v-73r) da Biblioteca Nacional de Lisboa; MS. 844 (f.º 443r-448r) do Arquivo Nacional da Torre do Tombo; MS. CXII/1-36 (fol. 92v-93v) da Biblioteca Pública de Évora; MS. 51-V-11 (f.º 328r-v) da Biblioteca da Ajuda; MS. 841 (f.º 64v-65v) da Biblioteca Municipal do Porto. José Adriano de

Freitas Carvalho, que editou e estudou aprofundadamente, em tempos recentes, este documento, coloca-o no contexto da descendência portuguesa da célebre *Instrucción* que Juan de Vega, então vice-rei da Sicília, dirigiu ao filho Hernando de Vega no outono de 1548 ou princípios de 1549, quando o enviou à corte de Carlos V, o qual se encontrava, nesse momento, na Flandres.

Se este breve texto em prosa não coloca nenhum problema quanto à sua autoria, o mesmo não poderá dizer-se das obras poéticas atribuíveis a Martim de Castro do Rio. Com efeito, este terá sido o poeta português que mereceu a indesejável «honra» de ver os seus trabalhos atribuídos a um maior número de autores. Além de Camões, para cuja obra publicada vários outros contemporâneos também «contribuíram», Castro do Rio tem partilhado a autoria de dezenas de textos com diversos outros autores, especialmente frei Agostinho da Cruz, mas também Fernão Rodrigues Lobo Soropita, Estêvão Rodrigues de Castro, Fernão Correia de Lacerda e, ocasionalmente, Diogo Bernardes ou Baltazar Estaço. Em 1971, Vítor Aguiar e Silva, retomando e completando algumas sugestões de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, procurou despertar a atenção dos historiadores e críticos literários para a circunstância de, com certeza ou altíssima probabilidade, um número importante de textos que tinham sido incluídos por Caetano de Mesquita e Mendes dos Remédios nas suas edições das poesias de frei Agostinho da Cruz serem efetivamente obra de Castro do Rio. A proposta apresentada no volume *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa* (pp. 52-66) utiliza especialmente o testemunho dos manuscritos 4152 e 3992 da Biblioteca Nacional de Madrid, que guardam um significativo grupo de composições (27, o primeiro, e 23, o segundo) com declaração expressa de que pertencem a este autor. Edward Glaser, que preparou uma edição do manuscrito 3992 com o título *The Cancioneiro «Manuel de Faria»* (Münster Westfalen, 1968), exemplar pelo rigor e pela erudição, demonstrava já ter consciência da relevância que o seu conteúdo poderia ter para a fixação da obra poética de Martim de Castro do Rio. Estava, contudo, alerta para as dificuldades que tal tarefa apresentava, pelo que, realisticamente, declarou ter optado por oferecer apenas os dados obtidos quanto à tradição (impressa e manuscrita) de cada um dos poemas reunidos no códice, sem pretender assumir posição sobre a respetiva autoria: «one ought to be satisfied with presenting partial data

since it is virtually impossible to exhaust the manuscript resources of national, provincial and university libraries in the Iberian peninsula, not to mention the important collections still in private hands» (pp. 14-15). Não encontramos, assim, sugestão de E. Glaser a favor ou contra as autorias registadas nos numerosos códices e edições de que se serviu, apesar de o seu trabalho disponibilizar um valioso e utilíssimo manancial informativo. Eduardo M. Dias, aproveitando uma referência que encontrou no f.º 12 do códice 68 da Biblioteca Nacional de Lisboa às relações muito próximas do nosso autor com os frades arrábidos — «O Senhor Martim de Crasto do Rio [...] tinha tanto gosto de nos fazer bem que por não se contentar com noLo fazer quando era pedido; mas por a devoção E amor que aos frades tinha pedio licença aos prelados E foi lhe concedida patente que quando nossos Religiosos viessem a lixboa podessem livremente comer em sua Casa» — chega a equacionar a hipótese de, na origem da confusão da sua obra com a de frei Agostinho da Cruz, poder estar uma eventual cópia de sua mão, onde as poesias de ambos andassem misturadas.

Seja como for, para a fixação do *corpus* poético de Martim de Castro do Rio será sempre necessário ensaiar uma criteriosa análise dos 20 poemas cuja autoria partilha com o irmão de Diogo Bernardes, e, para isso, os referidos códices da Biblioteca Nacional de Madrid constituem, no estado atual do conhecimento, as fontes mais importantes. Isto mesmo constatou Eduardo M. Dias quando, no âmbito da sua dissertação de mestrado, quis reunir a obra do nosso autor. Além destes testemunhos, apresenta um elenco de outras 16 fontes onde é possível encontrar, em maior ou menor número, obras suas. A esse já significativo conjunto, haverá que acrescentar o manuscrito 9/5807 da Real Academia de de la Historia de Madrid (antigo D-199), que recolhe um soneto com atribuição direta a Martim de Castro do Rio (f.º 169r — *Perdime dentro em my como em deserto*, com a rubrica: «outro de martim de Crasto»). A questão da autoria deste soneto e a possibilidade de pertencer a frei Agostinho da Cruz foi amplamente discutida por Vítor Aguiar e Silva no estudo *Maneirismo e Barroco* (pp. 56-57), onde expõe e defende de modo convincente a ideia de que, apesar de coincidirem nos dois primeiros versos, terão sido produzidos dois poemas distintos, um por cada autor.

Eduardo Dias refere sete poemas cuja autoria alguma vez teria sido partilhada entre Martim de Castro do Rio e Camões. Destes, devemos

excluir liminarmente o soneto *Todo o animal da calma repousava*, que nunca foi atribuído a Castro do Rio. Dias terá sido induzido em erro pela informação que deu Justo García Soriano no seu trabalho «Una antología hispano-lusitana del siglo XVI» (in *Boletín de la Real Academia Española*, 12.º vol. [1925], p. 532). No entanto, esse dado já fora corrigido por Maria Isabel Ferreira da Cruz na descrição que fez do conteúdo do mesmo manuscrito da Real Academia de la Historia de Madrid (CRUZ 1971, p. 115). Dos restantes seis, pertencerão a Castro do Rio quatro sonetos:

— *A peregrinação de um pensamento*, que lhe é atribuído em diversos manuscritos (MS. 4152 e MS. 3992 da Biblioteca Nacional de Madrid, *Cancioneiro Fernandes Tomás* e MS. 348 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra), enquanto o próprio Faria e Sousa, que o incluiu nas *Rimas* de Camões, confessa tê-lo visto em seu nome num manuscrito;

— *Entre as nuvens se esconde o pensamento*, que, como o anterior, se encontra atribuído a Castro do Rio em mais do que um manuscrito (os mesmos dois códices de Madrid e o *Cancioneiro Fernandes Tomás*), enquanto apenas entrou na lírica camoniana em 1880, pela mão de Teófilo Braga;

— *Quando da vossa vista me apartava*, que Teófilo Braga fez igualmente entrar na lírica de Camões em 1880, mas que o *Hispano-Portuguese Cancionero of the Hispanic Society of America* regista em nome de Castro do Rio;

— *Acho-me do tempo e da fortuna salteado*, o qual foi incluído por Faria e Sousa nas *Rimas* de Camões, embora viesse em nome de Castro do Rio num manuscrito que o comentador afirma ter visto, tal como acontecia com o primeiro destes quatro.

O soneto *Lembranças de meu bem, doces lembranças* também terá sido visto por Faria e Sousa em nome de Castro do Rio num manuscrito a que teve acesso, sem que deixasse de o incluir na Centúria III dos sonetos camonianos que editou. No entanto, ao contrário do que acontece com o anterior, este poema tem uma atribuição divergente, a Estêvão Rodrigues de Castro, no *Cancioneiro Fernandes Tomás*.

O último texto a considerar é a canção *Quem com sólido intento*, que vem na edição de Faria e Sousa com o número XIII, mas que foi incluída nas *Rimas* camonianas por Álvares da Cunha, em 1668. Leodegário de Azevedo Filho (1984, pp. 326-327) excluiu o poema do «*corpus* irreduzível

da lírica de Camões», porque o texto se encontra atribuído a Diogo de Sousa no *Cancioneiro Fernandes Tomás*. Nas considerações que tece acerca desta canção, alude à observação feita por Faria e Sousa quanto às relações do texto com um poema do italiano Luigi Groto e cita os comentários que, a tal propósito, Jorge de Sena escreveu no seu estudo *Uma Canção de Camões* (Lisboa, Portugal, 1966, p. 63). Este último duvida da hipótese aventada por Faria e Sousa de que Camões pudesse ter conhecido o poema italiano em alguma versão manuscrita (a primeira edição de *La prima parte delle rime di Luigi Groto cieco di Hadria* é de 1577, em Veneza, por Fabio e Agostino fratelli), o que excluiria a possibilidade de a canção ser camoniana. A esta luz, ganham outro relevo os comentários de Faria e Sousa, quando alude à possibilidade de ser outro o autor da canção, certamente nascido depois de Luís de Camões, chegando mesmo a apontar os nomes de Martim de Castro do Rio, Fernão Rodrigues Lobo Soropita e Manuel Soares de Albergaria como «los hombres que en Portugal podían escribirla». Um comentário que, sendo um justo elogio com que se distingue a altíssima qualidade do trabalho literário do nosso autor, deixa aberta uma possibilidade — ainda que vaga — de a canção lhe pertencer.

BIBL.: AZEVEDO FILHO, Leodegário de, *Lírica de Camões. I. História, Metodologia, Corpus*, Lisboa, IN-CM, 1985; CARVALHO, José Adriano de Freitas, *Pais e Nobres. I — Cartas de Instrução para a Educação de Jovens Nobres (Séculos XVI-XVIII); II — A Descendência Portuguesa de Um Texto Célebre: a Instrucción de Juan de Vega a Seu Filho Hernando de Vega (1548)*, Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, 2009; CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da, *Novos Subsídios para Uma Edição Crítica da Lírica de Camões*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos/Faculdade de Letras do Porto, 1971; DIAS, Eduardo Manuel, *Martim de Castro do Rio no Labirinto do Maneirismo* (texto policopiado), Coimbra, 1998.

Luís de Sá Fardilha

CENSURA INQUISITORIAL NA ÉPOCA DE CAMÕES (A). A censura prévia de todos os livros, no período que vai desde a introdução da Inquisição em Portugal (1536) até à publicação do monumental *Index Auctorum Damnatae Memoriae* (1624), não deixa ver na floresta bibliográfica da época senão alguns troncos maiores. Compreende-se, assim, que, do ponto de vista temático, predominem os títulos de carácter

religioso, as obras didáticas, os documentos de administração pública e os textos literários, estes últimos fortemente policiados desde 1551, data em que o primeiro índice inquisitorial de livros proibidos atira para a fogueira nada menos que sete autos vicentinos. (Manda a verdade dizer que algumas dessas proibições ficaram letra morta, talvez porque os filhos de Gil Vicente estavam protegidos do alto.) Denunciar a existência de livros heréticos — e, implicitamente, as pessoas que os têm ou leem — é, nos termos da legislação oficial, um dever da coletividade. Com as três censuras a funcionarem a tempo inteiro (a do Ordinário, a da Inquisição e a do Desembargo do Paço), não admira que as escassas 20 páginas do índice de 1551 tivessem crescido para mais de um milhar em 1624, quando se publicou a última lista de «autores de memória danada»...

Ao mesmo tempo que, a partir de 1561, se assiste ao crescimento tentacular das competências da Inquisição, mediante a supressão da jurisdição episcopal em certas áreas de perigo iminente (como a heresia), é cada vez mais apertada a fiscalização dos barcos chegados do estrangeiro, com o fim de se impedir a difusão de livros não autorizados. As rendas da Inquisição provêm, inicialmente, de benesses subtraídas às dioceses; depois, com a multiplicação das condenações, são as próprias vítimas da Inquisição (os chamados «relaxados à cúria secular», isto é, condenados à morte) que sustentam a prosperidade do Santo Ofício. Os tribunais funcionam em Lisboa, em Évora, em Coimbra e, desde 1560, também em Goa.

Outra fonte de rendimento da Inquisição é constituída pelas confiscações de bens dos cristãos-novos. Por decisão papal, os Judeus conversos tinham sido isentos de confisco em 1548; um alvará régio de 1558, passado em nome de D. Sebastião e assinado pela regente D. Catarina, renovara a isenção por mais dez anos. Mas a Inquisição exige e obtém a anulação do privilégio: em 1573, o cardeal D. Henrique determina o sequestro dos bens de todos os relaxados desde 1558, fazendo reverter para a Inquisição os benefícios materiais da aplicação retroativa do novo regime.

No mesmo ano em que se publica a 1.^a edição d'*Os Lusíadas* (1572), entra em vigor o *Regimento dos Juizes das Confiscações*, instrumento legal que alimentará até 1620 os ardores inquisitoriais contra os Judeus convertidos. A censura literária está agora confiada aos revedores, e estes,

salvo em circunstâncias muito especiais (como a publicação d'*Os Lusíadas*, que o censor dominicano Bartolomeu Ferreira autoriza com alguma liberalidade), têm instruções do Conselho-Geral para atuarem com rigor implacável. Nesse mesmo ano de 1572, por decisão de D. Sebastião, os membros do Conselho-Geral do Santo Ofício passam a ter honras de «conselheiros do Rei». Ao longo dos anos seguintes, sucedem-se as provas de interferência da Inquisição nos assuntos culturais, atestadas por uma carta do Conselho-Geral aos inquisidores de Lisboa (1575) com as regras da censura preventiva e pelo estreitamento das relações com as inquisições regionais; em 1576, D. Sebastião estabelece a censura do Desembargo do Paço, arma civil da fiscalização da atividade intelectual; em 1579, após o desastre de Alcácer-Quibir (em que perdera a vida o bispo de Coimbra, D. Manuel de Meneses, indigitado para o cargo), D. Jorge de Almeida, arcebispo de Lisboa, começa a desempenhar as funções de inquisidor-geral.

Uma das primeiras decisões de D. Jorge de Almeida foi o sancionamento dos autos de fé em termos de cerimónias úteis, edificantes e regulares, a que se segue, em 1581, a publicação de um novo índice de livros proibidos, no qual Bartolomeu Ferreira colabora com uma série de «avisos». A reorganização dos serviços inquisitoriais é ampla e profunda, como pode ser corroborado pela entrada em vigor, em 1583, de uma nova tabela de vencimentos: assim, os membros do Conselho-Geral passam a auferir uma retribuição de 200 000 reais por ano (em vez de 100 000), os inquisidores 120 000 (em lugar de 80 000) e os deputados das inquisições ganham, a partir de então, 80 000 reais. A melhoria do teor de vida dos deputados, dos «revedores» de livros e dos visitadores das naus (estes também despertados para o brio do ofício) não pode deixar de contribuir para revigorar o aparelho censório, de que as obras literárias são vítimas indefesas.

É durante o mandato do inquisidor-geral D. António de Matos Noronha que se publica (em 1597) o *Index* saído em Roma no ano anterior. Mas o inquisidor pretende ir mais longe e rever toda a legislação portuguesa em matéria de censura literária; para tanto, pede colaboração a algumas figuras da Igreja, como os bispos do Algarve e de Coimbra, aos inquisidores de Lisboa, Coimbra e Évora, aos qualificadores e «revedores», os quais, «refrescando as advertências que tiverem feitas de

livros que se devam proibir», são convidados a aperfeiçoar as normas da censura. Fica patente, na correspondência então trocada, o desejo de se pautar a atuação da censura portuguesa pelas regras seguidas em Espanha; esta orientação aparece claramente na longa carta que o inquisidor enviou para Madrid ao Dr. Luís de Montoya, com pedido de esclarecimentos sobre os critérios de qualificação usados em Castela. Mas os trabalhos de revisão do catálogo português não tiveram seguimento, admitindo-se que, fruto de uma decisão individual de D. António, hajam sido interrompidos com o seu regresso a Elvas, dois anos depois.

Até 1605, a censura inquisitorial parece refletir, na sua apatia, uma certa descompressão do regime político: recorde-se que Filipe III autoriza, em 1601, que os cristãos-novos saiam do Reino e, mais tarde (1605), concede-lhes o perdão geral. Entretanto, os governos de Cristóvão de Moura (1600-1603) e de D. Afonso Castelo Branco (1603-1604) passam ao largo das questões culturais, porque os problemas de subsistência do País mobilizam toda a atenção. A censura é um facto corrente e banal, a que as *Ordenações* de 1603 (livro 5.º, título 102) dão expressão legal, ao determinar que «nenhum morador nestes Reinos imprima, nem mande imprimir neles nem fora deles, obra alguma, de qualquer matéria que seja, sem primeiro ser vista e aprovada pelos oficiais do Santo Ofício da Inquisição». A documentação desta época mostra que o Santo Ofício se preocupa principalmente com o apuro dos textos sagrados e dos missais.

Com a nomeação do vice-rei D. Pedro de Castilho para o cargo de inquisidor-geral, em 1605, assiste-se a uma fiscalização mais ampla e minuciosa sobre a atividade intelectual. Os bispos e «revedores» são instruídos para a conveniência de se apertar o cerco às livrarias, e estas — nomeadamente em Lisboa e Coimbra — são objeto de perseguições, que atingem não só a mercadoria à venda, mas também os livros de propriedade particular em fase de encadernação. Por esta época, generaliza-se o costume de requerer autorização para a leitura de livros defesos, o que mostra como a Inquisição está atenta aos hábitos e predileções da esfera privada: frei Manuel Coelho, por exemplo, dá parecer sobre as leituras da *Diana*, da *Eufrosina*, da *Celestina* e da *Ulissipo*, requeridas por uma família de Lisboa. Em 1612, imprime-se o primeiro *Sermão* pregado num auto de fé, para assinalar uma fogueira inquisitorial feita em Coimbra; no ano seguinte, publica-se em letra de

fôrma o *Regimento do Santo Ofício*, do qual tinham sido elaboradas anteriormente duas versões manuscritas (em 1552 e 1570). Deste modo se criam as condições para que a Companhia de Jesus passe a exercer, sem partilha e até à Restauração, a censura da vida intelectual portuguesa.

BIBL.: ANSELMO, Artur, *Camões e a censura literária inquisitorial*. Braga, Barbosa e Xavier, 1983; BAIÃO, António, «A censura literária no século XVII: subsídios para a história», *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências*, Lisboa, v. 9 (1915), pp. 356-379; id., «A censura literária inquisitorial», *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências* Lisboa, v. 12 (1918), pp. 473-560. (Sep.: Coimbra, Imprensa da Universidade, 1919); id., «Estudos sobre a Inquisição Portuguesa», *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências*, Lisboa, v. 13 (1919), pp. 728-827; id., *A inquisição em Portugal e no Brasil*, Lisboa, Arquivo Histórico Português 1920; id., *Episódios Dramáticos da Inquisição Portuguesa*, Lisboa, Seara Nova, 3 v., 1936, 1953 e 1938 (2.^a ed. dos v. 1 e 2, 1.^a ed. do v. 3); MARTINS, Maria Teresa Esteves Payan, *A Censura Literária em Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005; *Regimento da Santa Inquisição* [1552]. Publ. por António Baião, *Arquivo Histórico Português*, Lisboa, v. 5 (1907), pp. 272-298; *Regimento do Conselho Geral do Santo Ofício da Inquisição destes Reinos e Senhorios de Portugal* [1570]. Publ. por António Baião, *Arquivo Histórico Português*, Lisboa, v. 4 (1906), pp. 412-417; *Regimento do Santo Officio da Inquisiçam dos Reynos de Portugal. Recopilado por mandado do Illustrissimo e Reverendissimo senhor Dom Pedro de Castilho, Bispo Inquisitor Geral e Visorey dos Reynos de Portugal*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1613; RÉVAH, I. S., *La censure inquisitoriale portugaise auu XVIe siècle*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1960; id., *Études portugaises*, Paris, Fundação Gulbenkian, 1975 (V. «L'installation de l'Inquisition à Coimbra en 1541 et le premier règlement du Saint-Office portugais», pp. 121-153); SÁ, Artur Moreira de (org.), *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983; SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Jornal do Foro, 3 v., 1950-1962; id., *A Inquisição Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 3.^a ed., 1964, (Col. «Saber», n.º 31); id., *Inquisição e Cristãos-Novos*, Porto, Inova, 1969; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Autos Portugueses de Gil Vicente e da Escola Vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1992 (Introd. reprod. em *Dispersos; originais portugueses. I — Varia*. Lisboa, Revista «Ocidente», 1969, pp. 209-299); VITERBO, Sousa, *Fr. Bartolomeu Ferreira, o Primeiro Censor d'Os Lusíadas*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1891.

Artur Anselmo

CIDADE, Hernâni (camonista) (Redondo, 1887-Évora, 1975). Numa carta de memórias, escrita a pedido de Vitorino Nemésio por altura da jubilação, em 1957, Hernâni Cidade evocou a sua origem, numa família de artesãos alentejanos; a frequência do Seminário de Évora; a opção laica e a prossecução dos estudos no Curso Superior de Letras, em Lisboa; o magistério no liceu, primeiro no Passos Manuel e depois em Leiria, aqui

por dois breves anos, visto que a entrada na Primeira Grande Guerra havia de ditar, em 1916, a sua mobilização e envio para França, no Corpo Expedicionário Português. Nessa carta, além da experiência de combatente na Flandres, onde, pelo comportamento militar, seria promovido a capitão e mereceria a Cruz de Guerra (1917), Hernâni Cidade recordou o cativeiro nos campos alemães de Estrasburgo e de Breesen, após a Batalha de La Lys e até ao armistício, isto é, de abril a novembro de 1918. Tempo de «vida muito rente à miséria», disse (NEMÉSIO 1957, p. xv); tempo também de reagir, buscando nas humanidades esteio para a esperança e para a descoberta de um sentido do mundo, de acordo com uma convicção que reiteraria em «Montaigne. Génese da sua atitude espiritual» (Sep. *Boletim da Academia das Ciências de Lisboa*, V, 1933), e, animado por iniludível otimismo antropológico, continuaria a defender em ensaios como *A Literatura e a Sua Função Social* (1937) ou «As Humanidades na Cultura do Técnico» (Sep. *Academia Internacional da Cultura Portuguesa*, 4, 1968).

No regresso a Portugal, mercê de patrocínios que lhe seria grato averbar no «Prefácio» ao *Ensaio sobre a Crise Mental do Século XVIII* (1929), Hernâni Cidade foi escolhido como professor de Filologia Românica da recém-criada Faculdade de Letras da Universidade do Porto e começou em 1919 o seu *cursus honorum* académico, aliando então à docência o interesse pelo movimento da Renascença Portuguesa e a colaboração na revista que lhe estava associada, *Águia*. Extinta a Faculdade de Letras do Porto, em 1928, desempenhou funções no Liceu Rodrigues de Freitas, e em novembro de 1930 acabou por concorrer com êxito a uma vaga de catedrático na Faculdade de Letras de Lisboa, posto em que se manteria durante quase três décadas, numa carreira apenas agitada em 1934-1935 por causa da ligação, entretanto estabelecida, ao *Diário Liberal*.

Este periódico, que se reclamava «republicano» e pretendia «[servir] desassombradamente a Democracia» (6-07-1932, p. 1), aberto à publicação de textos de *personae non gratae* como António Sérgio, teve uma existência efêmera e instável, de 1-07-1932 até 25-01-1934. Chegou a parar, entre 4-02 e 13-05-1933, data a partir da qual a sua direção, de início assumida por Evaristo de Carvalho, foi reforçada com os nomes de António Ribeiro Gomes, Carlos Lopes de Alpoim, Joaquim de Carvalho, Mário de Azevedo Gomes e do próprio Hernâni Cidade. A cruzada «contra

O Século e a plutocracia» (*Diário Liberal*, 31-12-1933, p. 1) gerou tensões flagrantes e redundou num processo movido por João Pereira da Rosa contra a Direção do *Diário Liberal*, logo suspenso. É dessa época de contenda jurídica o artigo «A lepra bolchevista», impresso n' *O Século* de 13-03-1934 (p. 1), vituperando «os agentes da dissolução nacional, às ordens de Moscovo»: «O Estado burguês, que representa a colectividade pagante, não pode, sob pena de morte ignominiosa, alimentar no seu próprio seio os elementos resolvidos a subvertê-lo, quando se vejam em condições de o poder fazer, quer sejam professores, alunos ou funcionários públicos.» E é igualmente dessa maré atribulada que nasce a *Homenagem aos Professores Mário de Azevedo Gomes, Hernâni Cidade, Joaquim de Carvalho* (Edição dos Alunos do Instituto Superior de Agronomia, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e da Universidade de Coimbra, 1935), onde, em abono de Hernâni Cidade, alinhavam, com os Estudantes, Vitorino Nemésio, Luís Cardim, João da Silva Correia, Vieira de Almeida, Rodrigues Lapa e o general Ferreira Martins.

A acusação lançada pel' *O Século* e em alguns momentos provocatoriamente rebatida pelo *Diário Liberal*, de que este era arauto de doutrina «comunista» (ver *Diário Liberal*, 31-12-1933 e 5-01-1934), não deixaria de trazer consequências: Hernâni Cidade, apesar da intervenção discreta no jornal («impolítico» chamou António Sérgio — CATROGA e VELOSO, p. 1015 — a um seu artigo sobre matéria melindrosa, «A representação do professorado de Coimbra», de 9-09-1933), ficaria conotado com a oposição a Salazar, e em maio de 1935 constaria da lista de professores a demitir na purga que afastou, por exemplo, Aurélio Quintanilha, Abel Salazar, Sílvio Lima ou Rodrigues Lapa. Tê-lo-á salvo da exoneração o Professor Cordeiro Ramos, antigo ministro da Instrução Pública. Peripécias idênticas não iriam repetir-se.

Característica da obra de Hernâni Cidade é a amplitude cronológica e temática que cultivava, da Literatura e da Cultura portuguesas da Idade Média ao século XX, com uma ou outra incursão no campo francês e brasileiro. Descontando a sua veia poética e ficcional, abandonada na década de 20 (*Zara, Um Acto em Verso*, 1916; escassos poemas, difundidos no *Arquivo Poético da Grande Guerra* ou na *Águia*), vasto é o rol de estudos levados a cabo, muitos deles em estreita conexão, devido ao *modus faciendi* professado pelo autor: entre os anos 30 e 60, perseveraram

investigações como a que incidiu sobre o neoclassicismo e o romantismo (de Verney a Antero); as aulas na Faculdade constituíram a base de livros como *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas* (1.^a ed.: 1933), *Camões, o Lírico* (1.^a ed.: 1936), *Camões, o Épico* (1.^a ed.: 1950); artigo a artigo, foi desde 1939 sendo composta *A Literatura Autonomista sob os Filipes*, que ao sair dos prelos, em 1948, suscitaria a réplica agastada de Eugénio Asensio; isolados ou incorporados em compêndios, textos diversos reviveram. Quanto à faina editorial — centrada nos diletos Camões e Vieira, mas pronta a abraçar João de Barros, a Marquesa de Alorna, Bocage —, dinamizou e coroou esse labor de índole histórico-literária.

Brilhantes ou secundários, os clássicos ocupam lugar de monta na bibliografia de Hernâni Cidade. A perspectiva temporal dava-lhe a confiança necessária para, ao rasgar panoramas e desenhar trajetórias, hierarquizar e relativizar. Decerto, amiúde guiado pelos afetos, não hesitou em encarecer «Quelques aspects de la littérature portugaise de la Grande Guerre» (*Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, IV, 1, 1937), em acarinhar em 1958 o *Diário* de Sebastião da Gama ou em pontualmente, com hábil diplomacia, exercer ofício de crítico e de prefaciador de novidades. Outra seria a ambição de captar diretrizes da moderna poesia portuguesa, como em «Tendências do Lirismo Contemporâneo. Do “Oaristos” às “Encruzilhadas de Deus”» (*Boletim de Filologia*, V, 3-4, 1938), conferência que, «ampliada e acompanhada de uma antologia», ganhou, em 1939, o corpo de um livrinho. Produzido nas vésperas do Neorrealismo, não foi objeto de reedição, mas nele projetam-se conceitos axiais no pensamento do autor, e nessa medida com ele comungam trabalhos posteriores.

Hernâni Cidade define dois pólos entre os quais a poesia moderna oscilaria: o ostensivo sensorialismo, timbre de Eugénio de Castro, e a introspeção de um Eu hipertrofiado, dramática em José Régio. Apartando «o predomínio do sentimento de arte» e o predomínio do «sentimento de realidade» (*Tendências...* 1939, p. 18), a este, sem dúvida, preferia. Não espanta: era pela mesma bitola que, relutante em contemplar o Barroco na plena aceção periodológica consolidada na primeira metade do século XX, vinha depreciando o virtuosismo formal dos «seiscentistas», tomando-o sobretudo como um jogo estéril de «conceptismo» e de «cultismo» (ou o fruto do «temor dos conteúdos heterodoxos da substância», como havia de

frisar em *Os Grandes Portugueses*, II, [1961], p. 19). E, *mutatis mutandis*, foi pelo mesmo critério que guardou distância da crescente abstração nos estudos literários. Ressalta, essa recusa, no rumo inabalável da sua prática e na opinião que, sobre ensaios alheios, expendeu em recensões dispersas na *Colóquio/Letras*, de que foi diretor com Jacinto do Prado Coelho, tal como o fora da *Colóquio* com Reynaldo dos Santos.

Nascido em 1887 (cumpre recordar), Hernâni Cidade não seria permeável à influência de correntes que marcaram o século XX: nem a estilística o seduziu (garantem-no as reticências que colocou à orientação seguida por Maria de Lourdes Belchior — ver recensão crítica a *Os Homens e os Livros. Séculos XVI e XVII*, *Colóquio/Letras*, 4, 1971) nem o estruturalismo ou a semiótica o afetaram (eloquente é o contraste de posições e de linguagem entre o seu artigo «Tenta-se um ajustado conceito de Camões» e «Perplexidade camoniana», de Nemésio, contíguos em *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, IV série, 1972, pp. 42-43). Desejou, sim, apreciar o «sentimento de realidade» e compreender o *homem* e a *obra*, fazendo deste binómio a trave-mestra de um conhecimento que considerou — na sua essência e na sua máxima extensão — cultural.

Interessava-o a tradição alemã e (com prudência...) o exemplo de Teófilo Braga, de que ainda foi aluno e cuja tenacidade e audácia estimava («Teófilo Braga e João de Deus», Sep. *Revista Ocidente*, LXXII, 1967; «Teófilo Braga. As diretrizes da sua obra de história literária», in *Século XIX. A Revolução Cultural em Portugal e Alguns dos seus Mestres*, 1961). Ao escrever sobre Spengler, Hernâni Cidade não escondia a aversão ao seu «pangermanismo», mas rendia-se à capacidade de «agrup[ar] e v[er] as afinidades morfológicas que engrenam na mesma unidade todas as formas duma cultura» («O Livro de Oswald Spengler. A Decadência do Ocidente [Carta para a África, a um amigo]», *Seara Nova*, 58, 1925, p. 186). É esse entusiasmo que sobressai na promessa de uma magna «história não do accidental e do circunstancial do *produzido*, senão da própria virtude e sentido de *produzir*, determinado por nova conceção da vida e do mundo, nova postura da alma em face deste e daquela» (*O Conceito de Poesia como Expressão da Cultura. Sua Evolução através das Literaturas Portuguesa e Brasileira*, 1.^a ed., 1945, p. 7). E é esse entusiasmo que dá alento às *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas, a Portugal*

Histórico-Cultural através de Alguns dos Seus Maiores Escritores. Fernão Lopes, Camões e Mendes Pinto, P.e António Vieira, Antero do Quental, Teixeira de Pascoais e Fernando Pessoa (Salvador, 1958) ou às *Lições de Cultura Luso-Brasileira. Épocas e Estilos na Literatura e nas Artes Plásticas* (Rio de Janeiro, 1960).

A ponte entre Literatura e Cultura proporcionou a Cidade a conquista de espaço e de vantagens: espaço para espraiar um patriotismo que quis compatível com a demanda de universalidade (por isso atribuiu a Vieira e Camões a dupla condição de emblemas nacionais e de símbolos ecuménicos); vantagens porque a perspectiva cultural requeria, instigante, um horizonte dilatado. E, no concernente a Camões, o afã de contextualização libertava-o do biografismo que pontificara com José Maria Rodrigues, seu professor no Curso Superior de Letras e seu antecessor na Cadeira de Estudos Camonianos na Faculdade de Letras de Lisboa.

N'«Os estudos camonianos em Portugal» — balanço realizado no âmbito do *Congresso do Mundo Português* (vol. XIII, 1940) —, Cidade lamentou que a obra de Camões tivesse sido «descurada, no seu significado como expressão social, no seu mérito como estrutura artística» (p. 591), e formulou três votos: o aperfeiçoamento da edição, principalmente da lírica; e a substituição da «bisbilhotice biográfica» (p. 591) e da «erudição miúda» (p. 602) pela «*compreensão total do Poeta e do Artista*» (p. 610).

Tornar-se-ia um *topos*, a prevenção contra a «bisbilhotice». Em 1972, Hernâni Cidade insistia: «a biografia do homem será apenas esquema necessário à melhor compreensão da obra» (*Luís de Camões. Lições sobre o Poeta na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, 1973, p. 5). Objetivo fulcral, em seu entender, seria a fruição estética, e na mira de o atingir entregou-se a um impressionismo traduzido na escuta dos textos e na identificação deleitada da sua subtileza rítmica e musical. Não só, porém: a intensidade cultural dos versos camonianos, tentou prová-la pela sondagem de suas matrizes filosóficas e pela indagação da intertextualidade que os irriga.

Cedo notou Hernâni Cidade a importância que em Camões adquirem a imitação e a assimilação do petrarquismo e do platonismo («O lirismo de Camões. Conferência feita no Liceu de Aveiro a 10 de Junho de 1925» —

Sep. *Águia*, 3.^a série, p. 58), daí tirando moderadas ilações. Sem o *pathos* agressivo de António Sérgio, que em 1933, para demolir a tese da Infanta, extremava a intelectualização camoniana do amor, Cidade, que tão-pouco cria nessa paixão de Luís Vaz, não abdicou de sentir «vida» na celebração do que admitiu ser (entre outras...) uma amada sublime. Aliás, embora perante Aquilino Ribeiro viesse a conceder o exagero dogmático da tese de José Maria Rodrigues, logo contrapôs: também falível, em *Camões, Camilo, Eça e Alguns mais* (1949) ou em *Luís de Camões. Fabuloso. Verdadeiro* (1950), era a imagem iconoclasta que Aquilino construía «com a interpretação unilateral de alguns trechos de algumas cartas do Poeta» («A Nobreza de Camões. A Hierárquica e a Moral», *Ocidente*, XXXVIII, 146, 1950, p. 272).

Hernâni Cidade via em Camões uma figura multifacetada. Por isso repudiou, como simplistas e redutoras, as opções do filme de Leitão de Barros («A propósito da fita “Camões”», *Ocidente*, XXX, 104, 1946). Mas as suas leituras repousam, por norma, num acorde perfeito, aplacam potenciais problemas. O discurso de Cidade sobre as cartas camonianas (e não obstante aceitar no *corpus* textos controversos, excluídos liminarmente pelo seu colega Costa Pimpão) aflora o que havia já escandalizado José Maria Rodrigues e privilegia arrependimentos, anelos de elevação (*Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do Seu Tempo. As Cartas e Seu Conteúdo Biográfico*, 1956). Se vislumbra n’*Os Lusíadas* cores noturnas de uma tela de Rembrandt («A lição de Camões», *Ocidente*, XVII, 50, 1942), se neles não ignora um rasto lírico e um filão trágico (*Luís de Camões, o Épico*), se o surpreende a «estranha autoironia» com que o poeta procede à alegorese e escancara em oitavas dos Cantos IX e X o simbolismo dos elementos mitológicos («como quem, ao fim do jogo, destrói os bonecos com que brincou» — «Os Lusíadas e os Poemas do Renascimento», *Revista da Faculdade de Letras*, II série, IX, 1, 1943, p. 169), compraz-se em asseverar que o que triunfa na épica é a luz da razão e o eudemonismo do Humanismo e do Renascimento, alicerçados na lição dos clássicos antigos.

Ao tempo da *Águia* remontavam os primeiros textos sobre *Os Lusíadas*, impregnados da espiritualidade da Renascença Portuguesa e votados à exaltação da «raça» e de Portugal como «o coração latejante e sacrificado do mundo inteiro» (Leonardo Coimbra, Hernâni Cidade e Damião Peres,

Camões. Discursos Pronunciados na Sessão Comemorativa do Seu 340.º Ano, Promovida pela «Junta Patriótica do Norte» no Teatro Águia de Ouro no Dia 10 de Junho de 1920. Oferecido à «Junta Patriótica do Norte» para os Seus Orfãos de Guerra e por Ela Editado, Porto, 1920). Camões reinava como «o poeta que nos outorgou a carta da *autonomia espiritual*» (*Lisboa e Os Lusíadas na formação da Pátria. Conferência do Prof. Dr. Hernani Cidade na abertura da Exposição Camoneana da Camara Municipal de Lisboa com que foram inauguradas as grandes festas da Cidade em 9 de Junho de 1934*, 1934, p. 11). Em suma: no rescaldo da Primeira Grande Guerra ou quando de novo sopraram ventos de violência, a metáfora dos «dentes, de Cadmo desparzidos», inspirou o louvor de Portugal como «país cristão», aquele que melhor de entre todos soubera «realizar o esforço colectivo mais correspondente ao surto do génio individual quinhentista — a concentração das energias no descobrimento verdadeiramente épico do Mundo e sua sujeição à civilização mais fecunda» («Prefácio», in Luís Tieck, *A Morte de Camões*, 1944).

Nunca caducou, esta pauta. Por ela se moldaram ensaios avulsos, como «Camões e a Índia» (*Ocidente*, 170, 1952), ou propostas de conjunto, como *Camões, o Épico*. Podia Alberto Candeias, velho amigo de Cidade mas cidadão desgostoso, obtemperar: «não sei se, em boa técnica filosófica, se pode conciliar o particular com o geral — o patriotismo e o humanismo. O que se me afigura de bom recato é não deitar à fogueira desta ébria euforia patrioteira, que nos está a consumir de ridículo, nem o mais leve cavaquinho que possa, nas mãos dos impúdicos “empresários”, atear-lá ainda mais» (Carta de 9-03-1953, Espólio de H. Cidade, BNPortugal, E 36, Caixa 1). Essa conciliação, nuclear, persistiu, e só para outro público e outro palco — o congresso Luso-Brasileiro de Washington, 1951 — Cidade flexibilizaria taticamente posições, avizinhando com retórica perícia «nós» e «eles», europeus ou ultramarinos. A informação com que aí lida é aquela que de há muito manuseava; numa *captatio benevolentiae*, porém, acentuou, a par da transcendência civilizadora da ação lusa, o vigor da consciência moral quinhentista no tocante a desmandos no contacto com outras gentes; mais do que a superioridade portuguesa, advogou o geral benefício do saber angariado pelas navegações; e, no zelo de inserir Portugal no quadro de uma Europa em mudança, associou à melancolia e

ao ceticismo de Montaigne a angústia elegíaca que inunda as exclamações camonianas sobre a fraqueza do homem, «bicho da terra, vil e tão pequeno» («A contribuição Portuguesa para a Mundividência de Quinhentos», *Revista da Faculdade de Letras*, II série, XVII, 1-3, 1951).

Polémicas, Hernâni Cidade evitou-as, por regra. Pressionado pelos argumentos eruditos que os P.es Domingos Maurício e João Pereira Gomes esgrimiram na *Brotéria* dos anos 30 e 40, atenuou de leve o retrato sombrio da pedagogia jesuíta divulgado na edição inaugural das *Lições de Cultura e Literatura Portuguesas*. Na década de 50, a interpelação de Óscar Lopes, que, com ímpeto marxista, preconizava uma análise sociológica da literatura, não desencadeou discussão («Sobre o teatro camoniano»; Esp. H. Cidade, BN Portugal, E 36, Caixa 2). E se o recorte das fronteiras do *corpus* da lírica camoniana motivou uma longa e insanável divergência com Álvaro Júlio da Costa Pimpão, tudo indica que, do lado de Cidade, houve o propósito de não inflamar o debate.

Em termos sucintos: para complementar a monumental edição d'*Os Lusíadas* (1940), a cargo de Hernâni Cidade, Costa Pimpão teve a incumbência de organizar *Rimas, Autos e Cartas* (1944). Por seu turno, caberia a Cidade a tutela das *Obras Completas* de Camões, pela Livraria Sá da Costa (1.^a ed.: 1946). Pimpão restringia o *corpus*; exigia uma fixação do texto obediente a parâmetros ecdóticos, apta a destrinçar «variantes» e «restauros»; reputava sobremaneira fiáveis as *Rhythmas* de 1595 e negava crédito a quanto proviesse de Faria e Sousa. Cidade censurava tal «rigorismo» e não lhe repugnava nem respigar nas edições do Visconde de Juromenha e de Manuel de Faria e Sousa, nem reter, aqui e ali, «retoques» que o seu gosto julgava «felizes».

Costa Pimpão atacá-lo-ia, em 1947 («Três notas críticas a uma edição da Lírica de Camões», *Biblos*, XXIII, t. II), e é verdade que na reedição das *Obras Completas* (1955) Cidade aumentou o registo de pormenores da lição de 1595 e da de 1598. Alterações substanciais, porém, não se verificaram, e a zanga de Pimpão pelo que insinuava ser a «pertinácia» de Cidade transbordou nos remos disseminados na reedição das *Rimas, Autos e Cartas* (1953) ou no preâmbulo dos *Escritos Diversos* (1972). Cidade mencionara desde 1946 «a utilidade» das *Rimas, Autos e Cartas*, «até nas reacções críticas que dela[s] nos afastam» (*Obras Completas*, 4.^a ed., 1985, vol. III, p. XXVII), e vincaria até ao fim essa diferença, no tom

de quem, não querendo ofender, não se resigna. Significativa, a recensão — a sua última — a *Escritos Diversos* («*A Ilustre Casa de Ramires* e um juízo de Costa Pimpão», *Colóquio/Letras*, 23, janeiro de 1975).

Como se vivesse o contentamento dos que acreditam possuir intimamente o norte, de um fragmento de «Alegria» — um poema dilacerado e perturbante d'*As Encruzilhadas de Deus* — Hernâni Cidade engendrou um inteiro lema de existência: «Eu sou feliz porque SEI — diz um verso de José Régio. Saber para continuar ou saber para desistir, tudo implica a radical dignidade do homem — a consciência do *roseau pensant*, e porque, *pensant*, superior às forças cegas que o possam esmagar» («A minha experiência de professor liceal de antes da Primeira Grande Guerra; a lição resultante das novas realidades», *Sep. Palestra*, 6, 1959, p. 7).

Diversos textos de homenagem a Hernâni Cidade encontram-se na revista *Colóquio/Letras*, n.ºs 24 e 96, de 1975 e 1987, respetivamente. Uma bibliografia pormenorizada, ao cuidado de Maria de Lourdes Belchior, foi incluída na *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade*, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1957, pp. XXI-XXXV.

BIBL.: ASENSIO, Eugenio, «Espanña en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640). Al margen de un libro de Hernâni Cidade», in *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974, pp. 455-493; CATROGA, Fernando e VELOSO, Aurélio, «António Sérgio: Cartas do Exílio a Joaquim de Carvalho (1927-1933)», *Revista de História das Ideias [António Sérgio]*, 5, t. II, 1983, pp. 951-1016; LOPES, Óscar, «Sobre o teatro camoniano», in *Ler e Depois. Crítica e Interpretação Literária/1*, Porto, Editorial Inova, 1969, pp. 118-127; NEMÉSIO, Vitorino, «Perfil de Hernâni Cidade», in *Miscelânea de Estudos em Honra do Prof. Hernâni Cidade*, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1957, pp. IX-XIX; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994; id., *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina, 2010.

Isabel Almeida

CÍRCULO CAMONIANO. Integrada no clima de interesse e investigação camoniana suscitado pelas comemorações do Tricentenário, a revista *Círculo Camoniano* publicou-se no Porto, tendo saído 20 números entre 1889 e 1892. O seu diretor, e mais assíduo colaborador, o poeta e erudito Joaquim de Araújo, contou com a colaboração dos mais destacados

investigadores nacionais e estrangeiros que na época se dedicaram aos estudos camonianos.

Nas cerca de 600 páginas publicadas, o *Círculo* consegue corresponder ao programa traçado por Joaquim de Araújo. Escrevia ele ao terminar a apresentação da revista, que anunciava uma periodicidade mensal e encontrara no rei D. Carlos o primeiro de um número importante de assinantes ilustres: «Reunir, congregar em um mesmo campo de actividade intelectual os obreiros que em tão afastadas regiões se enfileiram na legião dos celebradores do Épico prodigioso e do Lírico incomparável do século XVI, procurando assim um laço de união para os seus trabalhos, num mesmo certamen; ajuntar o maior número de contribuições para o estudo da VIDA e da OBRA de Camões; celebrar os que nessa lida exalçaram o nome do Altíssimo Poeta; — tal é o scopo a que mira o CÍRCULO CAMONIANO».

Entre várias dezenas de colaboradores, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Wilhelm Storck, Teófilo Braga e Maxime Formont foram alguns dos mais regulares, mas pode talvez dizer-se que os intelectuais portugueses ou lusófilos da época, hoje mais ou menos conhecidos, assinaram ocasionalmente artigos e notas nas páginas do *Círculo*. Para melhor se poder imaginar o interesse e variedade dos artigos, deve lembrar-se que, entre muitos apontamentos de erudição, se encontram, por exemplo, a tentativa, frustrada, é certo, de divulgar poemas inéditos (Tomás Fernandes), uma explicação das razões da discutida omissão de estâncias n'Os *Lusíadas* (o sanjorgense João Teixeira Soares), estudos sobre circunstâncias e personalidades históricas (Sousa Viterbo, Oliveira Martins), ou sobre o cânone e a biografia de Camões. Ocupa também espaço significativo a homenagem a camonistas ilustres (Faria e Sousa, Visconde de Juromenha, Antero), e a consideração das homenagens de que o Poeta foi alvo. O interesse dos bibliófilos encontrava satisfação na descrição de exemplares das obras ou das «camonianas» (a de José Gomes Monteiro prolongou-se por alguns números), ou até no esmero das fotografias e reproduções que acompanhavam, em extratextos, as revistas.

Atendendo ao carácter da revista e à sua intenção de divulgação, os artigos eram por vezes segmentados e publicados em números sucessivos, de forma a darem lugar a pequenos apontamentos factuais, curiosidades biográficas ou bibliográficas, artigos de opinião e mesmo de polémica.

Pode dizer-se que toda a variedade de informação tinha cabimento nas páginas do *Círculo Camoniano*: nelas encontrava o leitor notícias de eventos camonianos, anúncio ou crítica de livros publicados ou de récitas que cotejavam com a divulgação das atividades da Sociedade Nacional Camoniana. Nos nossos dias, o *Círculo Camoniano* merece atenção, não só pelos artigos que publicou, como também pelo que representa do espírito da época e pelo testemunho de atividade de um círculo intelectual que, cerca de uma década depois do Tricentenário, procurava manter vivo o culto camoniano então aceso.

Maria do Céu Fraga

COELHO, Manuel. Segundo censor de Camões. Seguiu as orientações do seu antecessor, frei Bartolomeu Ferreira. «Em mais de uma ocasião os encontramos de acordo», salienta Sousa Viterbo, «parecendo que o segundo não faz senão parafrasear o primeiro.» Como, a partir de 1595, Bartolomeu Ferreira só raramente surge a assinar aprovações de livros, é justo admitir que Manuel Coelho, homem da sua confiança e também dominicano, o teria substituído em grande parte das tarefas de censura literária.

Desde 1586 que o cardeal-arquiduque Alberto, da Casa de Áustria, educado em Espanha e protegido de Filipe II, ocupava em Portugal o lugar de inquisidor-geral, que acumulava com o título de vice-rei. A dureza dos processos inquisitoriais não abrandara; pelo contrário, eram visíveis os sinais do rigor com que se pretendia atuar: no plano literário, a implacável censura de frei Bartolomeu Ferreira à 2.^a edição das *Obras* de Gil Vicente, publicada nesse ano, era um exemplo elucidativo. Outras disposições iam no mesmo sentido, como o reforço da censura civil do Desembargo do Paço, a proibição pura e simples de obras de autores autonomistas (caso de frei António de Sena, historiador dominicano fiel ao prior do Crato) e a aplicação de critérios apertados sobre a «limpeza de sangue» na carreira eclesiástica.

Manuel Coelho foi encarregado de dar parecer sobre o texto da 1.^a edição das *Rimas* (1595) e o da 5.^a edição d'*Os Lusíadas* (1597). Ambas as licenças se concederam em 1594, mas a do poema épico, embora saído depois, é anterior à das líricas. A impressão fez-se no momento em que o

cardeal-arquiduque já tinha regressado a Espanha, motivo por que o beneplácito inquisitorial de confirmação apareceu assinado pelo bispo de Elvas, D. António Mendes de Carvalho, primeiro prelado da diocese. O sucessor deste, D. António de Matos de Noronha, seria nomeado inquisidor-geral em 1596, mantendo-se no cargo até 1599 ou 1600.

Na aprovação d'*Os Lusíadas*, frei Manuel Coelho começa por afirmar que «estas obras» de Camões já tinham sido «muitas vezes impressas e emendadas», o que não é exato, se atendermos ao escasso número de edições anteriores; por outro lado, a menos que o revedor conhecesse a história subterrânea das mutilações ao texto do poema, também não seria caso para dizer que ele fora emendado «muitas vezes». Parece transparente, assim, que o novo censor tinha conhecimento dos meandros da polémica sobre a expurgação do texto. Esta certeza é confirmada logo a seguir, quando Manuel Coelho declara: «Não [...] borrei alguns vocábulos de que o autor muitas vezes usa, e que já alguns lhe notaram [...]». É provável, deste modo, que Bartolomeu Ferreira não tivesse agido sozinho na expurgação do poema; pressionado por forças mais poderosas, admitimos que desse parte a Manuel Coelho dos seus escrúpulos e que este, sensível ao esforço diplomático de conciliar a moderação censória com as ordens superiores, prosseguisse na mesma linha tática.

Os vocábulos discutíveis eram «deuses», «fado» e «divino», aplicados a coisas profanas. Manuel Coelho, seguindo as pisadas do seu antecessor, que invocara Santo Agostinho, acolhe-se à Sagrada Escritura, a São Tomás e a Cícero, a fim de provar que a ortodoxia vigente não seria afetada pelo uso dos vocábulos em questão. A propósito, cita dois passos do poema, um dos quais é, precisamente, a controversa estância 82 do Canto X («Aqui, só verdadeiros, gloriosos / Divos estão, porque eu, Saturno e Jano, / Júpiter, Juno, fomos fabulosos, / Fingidos de mortal e cego engano. / Só pera fazer versos deleitosos / Servimos [...]»), repetidamente apontada como fruto de intervenção estranha e abusiva no original do poema. É caso para perguntar se Manuel Coelho não estaria no segredo dos... deuses, isto é, se não tivera conhecimento, através de Bartolomeu Ferreira, da natureza espúria da estância do arrependimento.

O parecer de Manuel Coelho sobre as *Rimas* insiste na mesma tecla: o facto de Camões usar expressões como «deuses», «fado» e «fortuna» não vai contra as Escrituras nem ofende a Teologia. Quaisquer escrúpulos a

esse respeito estariam, na opinião do censor, apagados pela autoridade do Doutor Angélico.

BIBL.: ANSELMO, Artur, *Camões e a Censura Literária Inquisitorial*, Braga, Barbosa e Xavier, 1983; VITERBO, Sousa, *Frei Bartolomeu Ferreira, o Primeiro Censor d'Os «Lusíadas»*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1891.

Artur Anselmo

COLLECÇÃO CAMONEANA DE JOSÉ DO CANTO. A coleção camoniana José do Canto (Ponta Delgada, 1820-1898), com cerca de 4000 títulos e um acervo de objetos decorativos ou utilitários alusivos a Camões, destaca-se dos quase dezassete mil títulos que constituíam a sua livraria e representam atualmente um dos mais importantes fundos bibliográficos da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada.

José do Canto pertence à elite social e ilustrada que o liberalismo promovera em São Miguel e a uma geração que marcou os Açores. Proprietário rico, de interesses muito ecléticos, não se envolveu na vida política, mas representa bem um certo tipo de homem culto e cosmopolita da época, que ao curso preferiu a abastança de um casamento e a cultura que o convívio social e as viagens lhe podiam proporcionar. O requinte do seu gosto encontra-se ainda hoje impresso na paisagem da ilha natal, na conciliação da beleza com interesses técnico-científicos e pragmáticos.

Falar do seu interesse pelas letras pátrias e da sua inserção na época, não é apenas lembrar o relacionamento que mantinha com alguns dos principais nomes da cultura da época, e que ainda hoje se patenteia na correspondência arquivada; é lembrar também que, enquanto viveu em Paris, acompanhando a educação de seus filhos, iniciou a transcrição do manuscrito das obras de Sá de Miranda conhecido hoje como manuscrito Valentim Fernandes, pensando vir a publicá-lo (a empresa foi interrompida pelo regresso a São Miguel). Ou que patrocinou edições a António Feliciano de Castilho, a Bulhão Pato e a Gomes de Amorim, certo de cumprir um encargo eticamente imposto, quer pela tradição familiar quer por dever patriótico e social. De certa forma, o interesse por Camões e pela sua obra, de que resultou a sua biblioteca camoniana, serão também

fruto de curiosidade intelectual e de um patriotismo coerentemente alimentado.

José do Canto era um bibliófilo bem relacionado nos círculos do continente, tendo aproveitado também a sua estada em Paris para aí, e também na Holanda, com bom aconselhamento e senso crítico, percorrer os principais alfarrabistas da época. Em Ponta Delgada, o valor da sua livraria era já conhecido quando se associa às comemorações que, um pouco por todo o país, em 1880, marcaram os trezentos anos sobre a morte de Camões. Expôs então um conjunto de cerca de duas centenas de obras, que reunia nas prateleiras dos livros raros e valiosos da sua livraria, repartidas entre edições da obra, traduções, bibliografia crítica e trabalhos de criação literária em que Camões era tema ou personagem principal. Os livros mais modernos eram do próprio ano de 1880; mas, como se vê no catálogo que organizou então, a Ode ao Conde do Redondo podia ler-se nas páginas da edição original dos *Colóquios de Garcia de Orta*, que tinham lugar próximo da 1.^a edição das *Rimas*; as edições mais antigas de *Os Lusíadas* eram a «dos piscos» (1584) e a de 1591. Entre as traduções, contava-se já a de Benito Caldera, de 1580.

Foi este o núcleo da coleção camoniana, que, desde então, começou a constituir de forma sistemática, instigado pelo ambiente emotivo e patriótico que as comemorações do Tricentenário incrementavam. Aliás, note-se, na sociedade micaelense outros devotos se entregavam ao *culto camoniano*, como atestam alguns fundos bibliográficos e coleções constituídos nesta época, como seja o de José Afonso Botelho de Andrade; mas, aliado à curiosidade intelectual, em que tinha o estímulo de seu irmão Ernesto do Canto, decisivo impulsionador da historiografia dos Açores, e ao relacionamento que mantinha, tanto nos circuitos bibliófilos como culturais do continente e do estrangeiro, José do Canto contava com desafoço material, pelo que pôde, através de aquisições criteriosas, reunir uma camoniana preciosa.

O catálogo, organizado por José do Canto e publicado em 1895, dá mostra da riqueza da coleção e, ao mesmo tempo, da cultura e erudição do proprietário, que, escrevendo com elegância, comenta cada espécie inventariada, ora em palavras breves, ora com demora, dando a sua opinião e estendendo-se em considerações oportunas e informadas acerca

das edições e da história da imprensa em Portugal, da época e da interpretação de alguns passos da obra ou da vida do poeta.

As 4206 entradas do Catálogo não correspondem exatamente a outros tantos títulos, uma vez que José do Canto, que de facto lia os livros da sua coleção, considerou oportuno repetir alguns, atendendo à sua inserção em mais do que uma secção temática. E, nesse aspeto, a estrutura do Catálogo é bem desenhada: 11 secções, seguidas por um aditamento, uma tabela cronológica das edições da obra camoniana catalogadas e índices. Inclui ainda uma secção dedicada a «belas artes e artefactos», que apresenta sobretudo obras iconográficas e objetos díspares, alguns deles com interesse artístico, outros simples testemunhos das homenagens do Tricentenário e do seu alcance.

Esta disposição permite que, logo nas primeiras páginas, o leitor encontre a apresentação comentada de 166 edições, totais ou parciais, da obra de Camões, um conjunto que forma uma das mais ricas camonianas existentes no país. José do Canto lamentava-se por nunca ter conseguido obter nenhum exemplar daquela que se considerava ser a primeira edição (*Ee*) de *Os Lusíadas*, mas, em compensação, possuía um que julgava da 2.^a edição, mais rara e designada por *E*. Nos nossos dias, vemos o livro integrar-se no grupo que David Jackson considera ter sido dos primeiros exemplares impressos. Da lírica, encontram-se catalogadas as edições de 1595, 1598, 1607, 1614, 1616; e os folhetos de 1615 dos Autos do *Filodemo* e dos *Enfatriões* estão entre as edições do teatro.

A secção seguinte, «versões», constitui sem dúvida um dos grandes motivos de interesse desta camoniana. Entre muitas outras, inclui as três traduções espanholas quinhentistas. Seguem-se as secções dedicadas a «biografia»; «bibliografia»; «crítica, comentários, apreciações, polémica, etc.». Vêm depois as secções de «poesias encomiásticas e obras de ficção em verso»; «prosas encomiásticas e obras de ficção em prosa»; «transcrições». Finalmente, uma secção dedicada a «publicações periódicas camonianas, e outras similares», seguida de «comemorações, etc., monumento», que dá conta das celebrações do Tricentenário, uma das áreas mais bem documentadas da coleção.

A organização do Catálogo não marcou o fim da atividade do colecionador, tendo José do Canto continuado a aumentar a sua biblioteca (e as muitas cartas que troca, em especial com Joaquim Araújo, o

malogrado poeta e diplomata que dirigiu o Círculo Camoniano, mostram que o seu interesse continuava bem vivo). Mereceu, sem dúvida, a distinção da Academia das Ciências que depois da publicação do Catálogo o admitiu, por unanimidade, como sócio correspondente.

Por fim, note-se ainda que são numerosas as edições de autores contemporâneos ou anteriores a Camões, nacionais e estrangeiros, que, não estando referidas no Catálogo, apresentam no entanto interesse camoniano e fazem parte da livraria de José do Canto adquirida pela Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada.

BIBL.: AA VV, *José do Canto no Centenário da Sua Morte*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2000; CANTO, José do, *Collecção Camoneana de José do Canto. Tentativa de Um Catalogo Methodico e Remissivo*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1895 (em 1972, a Comissão Nacional do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas* promoveu a sua reedição fac-similada e prefaciada por Hernâni Cidade, Lisboa, IN-CM) e *Centenário de Camões. Catalogo Resumido d'uma Colecção Camoneana Exposta na Biblioteca Pública de Ponta Delgada*, São Miguel, Typ. do Archivo dos Açores, 1880 (catálogo da exposição de 1880; as espécies nele descritas integram a coleção); «A livraria José do Canto. Parecer da Comissão nomeada pela Ex.ma Junta Geral do Distrito autónomo de Ponta Delgada» (datado de 1945, fundamentou a aquisição e a integração da livraria na Biblioteca Pública), in *Insulana*, II, º1 (1946), pp. 45-87; AA VV, *José do Canto no Centenário da Sua Morte*, Ponta Delgada, Instituto Cultural de Ponta Delgada, 2000.

Note-se ainda que a livraria José do Canto foi já alvo de catalogação informatizada, estando os dados disponíveis na página Web da Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada.

Maria do Céu Fraga

COMEMORAÇÃO DO TRICENTENÁRIO DA MORTE DE CAMÕES — 1880. Em 10 de Junho de 1880 comemorou-se o tricentenário da morte de Camões, em grande parte devido à iniciativa de Teófilo Braga. A comissão executiva do centenário, eleita pelos jornalistas e organizada por Latino Coelho, era composta por nove membros, todos eles homens de esquerda e republicanos, com exceção de Pinheiro Chagas. Foi através de Teófilo que a comissão conseguiu que um deputado do governo, Simões Dias, apresentasse ao parlamento um projeto para que o 10 de Junho fosse considerado dia de festa nacional (BRAGA 1892, p. 419). Ramalho Ortigão foi incumbido de redigir o programa de um cortejo simbólico, que representava o povo e as suas sucessivas conquistas de

liberdade. Deste modo, não surpreende que os poderes públicos tenham reagido com desconfiança e má vontade (BRAGA 1892, pp. 420-424).

O Camões das comemorações mantém a sua mitologia romântica, mas evidencia uma carga ideológica muito forte, fazendo emergir o lado épico da história pátria para melhor acentuar a decadência do presente, o que o *Ultimatum* e a questão colonial (*the scramble for Africa*) vieram reforçar. O Camões das comemorações, nas palavras de Teófilo Braga, aparece «symbolisando todas as aspirações da nacionalidade portuguesa, as suas glórias e os seus desastres» (BRAGA 1880, p. 16). Transforma-se assim num militante forçado da causa republicana.

As comemorações provêm das festas cívicas da Revolução Francesa, da conceção de grande homem de Oitocentos e «de um mitigado culto da humanidade», herdado de Comte. Constituem representações simbólicas dos Estados-Nação para «consensualizarem o seu poder», substituindo as formas e funções do ritualismo religioso, para construírem uma nova memória nacional, com a sua hagiografia secular e um calendário de festas cívicas. Como na tradição católica, elege-se o dia da morte, já que também se aprecia o mérito de uma vida. O grande homem tem uma exemplaridade típica e uma capacidade profética. Logo, há uma vivificação (seletiva) do passado, extraíndo-se dos mortos uma mais-valia simbólica. As comemorações servem assim para re/fundar genealogias e agrupar «famílias» ideológicas (que se autoestabelecem como tradição), pelo que envolvem uma forte dimensão política, na medida em que apenas se comemora o que tem relevo simbólico para um dado grupo e porque o padrão das comemorações é na sua génese republicano.

Para os positivistas em geral, e para Teófilo em particular, estas celebrações permitiam exaltar a solidariedade nacional, sendo autênticas lições móveis de história, religando os indivíduos a uma totalidade que os podia motivar para a ação. Em *Os Centenários* (1884), Teófilo Braga sublinha que as nações se movem mais por sentimentos do que por ideias e que a sua força se mede pela sua solidariedade com o passado e a aspiração para o futuro, pensando que o essencial seria despertar na comunidade nacional o sentimento da sua tradição, pela veneração dos grandes homens, o que se devia manifestar nas festas nacionais e na celebração dos centenários, em que se afirmariam os sentimentos altruísta e de solidariedade. Por outro lado, considera que os grandes homens

facilitam e impulsionam a transição para uma nova síntese social. A vida afetiva devia encontrar os seus estímulos na «solidariedade pátria» e no «ideal nacional», conduzindo o sentimento individual da personalidade para o sentimento coletivo da sociabilidade e dos imperativos cívicos.

Teófilo Braga distingue, como Comte, três grandes faculdades humanas (vontade, sentimento e inteligência), das quais Comte deduziu a teoria das três sínteses sociais, a ativa, a especulativa e a afetiva, que se manifestam respetivamente nas exposições, nos congressos científicos e na celebração dos centenários dos grandes homens ou dos grandes feitos. Os sentimentos eram, segundo Comte, o sustentáculo da «ordem ocidental», na medida em que fundamentavam a solidariedade social, substituindo a antiga síntese afetiva de natureza religiosa (BRAGA 1891, pp. 307-308), constituindo uma hagiografia laica. Os heróis celebrados eram uma garantia da ordem, na medida em que a eles se submeteriam os mais fracos, venerando-os e reconhecendo-os como chefes (BRAGA 1884, pp. 16-17). Assim, o culto dos heróis promovia a regeneração. Teófilo não acompanha as formas religiosas de Comte e a sua «religião da humanidade», mas defende que a síntese afetiva, enquanto forma de solidariedade humana, se manifesta «pelos *Centenários* dos Grandes Homens, ou dos grandes sucessos» (*ibidem*, p. VI). Se não aceita o misticismo comtiano, não deixa de ter em conta a alta significação moral da comemoração dos grandes homens europeus (Camões, Calderón, Voltaire, Marquês de Pombal e Diderot), que despertam «a consciencia da solidariedade da civilização ocidental, na sua crise mais activa de transformação entre o século XVI e o século XVIII» (*ibidem*). Valoriza pois a síntese afetiva como «força coordenadora da sociedade moderna» (*ibidem*, p. IX). No seu balanço do Tricentenário de Camões, afirma mesmo que houve uma convergência do sentimento nacional, numa aplicação da doutrina positiva, «que pelo seu valor synthetico produziu um saudavel abalo na consciencia do povo portuguez» (BRAGA 1892, p. 416).

Os textos escritos por Teófilo aquando do Tricentenário, reunidos no significativo *Camões e o Sentimento Nacional* (1891), apresentam Camões como patrono cívico da ressurreição da pátria, uma espécie de santo padroeiro do culto da Humanidade. No contexto da «síntese afetiva» (moral e estética), Teófilo integra Camões no quadro da sua Teoria dos Grandes Homens, que foram os que fizeram prevalecer os valores

religiosos e espirituais sobre o arbítrio do poder temporal. A comemoração dos grandes homens é assim uma espécie de «hagiografia laica», a celebração das figuras mais representativas do progresso humano nas diversas épocas históricas, para dar a conhecer ao povo português um passado glorioso e revigorá-lo nas suas tradições, para dar coesão e unidade à consciência e ao sentimento nacionais.

Na comemoração camoniana de 1880 celebrou-se sobretudo a antiga grandeza épica da pátria e os Descobrimentos, que a epopeia imortalizou, imbricando-se a teoria romântica e positivista dos «grandes homens». Nesta lógica, *Os Lusíadas* celebravam uma época heroica e representavam o sentir coletivo, sendo assim a expressão paradigmática da grandeza de Quinhentos. Do ponto de vista da história literária, foram importantes os estudos de Teófilo e Oliveira Martins sobre *Os Lusíadas*, que consagraram o século XVI como a «Idade de Ouro» da nossa História e os Descobrimentos como o período inaugural da modernidade europeia. Por outro lado, é preciso ter em conta que as comemorações do Tricentenário e a valorização dos Descobrimentos coincidem com a fase do «regresso a África». Por isso, nas palavras de Teófilo, as comemorações foram a «reivindicação do lugar que nos compete na perpetuidade da história pela ação directa que exercêmos provocando o advento da civilização moderna.» (BRAGA 1880, p. 17). Portugal tinha salvo a Europa da invasão turca e Camões cantava a Europa moderna, mercantil e cosmopolita, pacífica e científica, que começa no século XVI, com a descoberta pelos portugueses do caminho marítimo para o Oriente.

Teófilo, em conjugação com as leituras de F. Schlegel, Magnin, Quinet, Humboldt e mediante a filosofia da história comtiana e a teoria dos grandes homens, afirma que, em termos históricos e culturais, a epopeia imortalizou a época em que Portugal iniciou as atividades comerciais e a «atividade pacífica da indústria», em que as «civilizações militares» mediterrânicas teriam sido substituídas pelas «civilizações industriais», voltadas para o Atlântico. Camões universalizou esta missão de Portugal ao abrir caminho à atividade industrial e de «luta pacífica» (BRAGA 1891, p. 309): «é o poeta da Europa moderna, da Europa cosmopolita, pacífica e científica que começa no século XVI» (BRAGA 1884, p. 18).

Para julgar a epopeia camoniana, segundo Teófilo, era necessária uma teoria da história universal que permitisse a sua compreensão. Camões é

assim perspectivado simultaneamente como um poeta nacional e cosmopolita. Se o critério rapsódico o tinha conduzido a considerar Camões como a síntese afetiva da nacionalidade, o porta-voz de um povo, a conceção individual da epopeia e a filosofia da história comtiana permitem-lhe conceber Camões como um poeta representativo da «ocidentalidade» e da Renascença, na medida em que deu expressão às navegações pátrias, que inauguraram a modernidade europeia (BRAGA 1911, p. 336). Teófilo afirma agora que «A ideia da grandeza de Roma fez compreender a Camões a missão histórica de Portugal no momento da sua potente ação dos Descobrimentos. Continuava o Imperio na marcha da humanidade pela actividade pacífica» (*ibidem*, p. 309). À luz da conceção comtiana da «civilização ocidental», Camões enquadra-se num tríptico que condensa a própria evolução da humanidade: «A Virgílio, o alto representante do fim do regimen polytheico, a Dante, que illuminou a noite da Idade média, no começo da dissolução do regimen catholico feudal, succede aquelle que mais sentiu e melhor exprimiu todas as energias e aspirações da Renascença — Camões. Foi a compreensão do momento historico, revelado pelo sentimento da patria, que lhe deu a supremacia poetica» (*ibidem*, p. 329). Camões faz assim parte do pequeno número de eleitos que pressentiram e iluminaram a marcha da Humanidade, «os poetas da Civilisação occidental», cujas epopeias são sínteses «das ultimas tres grandes edades sociaes», «relacionadas entre si, como que os cantos cyclicos da Epopêa da Humanidade» (BRAGA 1911, pp. 337-339). A consagração de Camões dá-se a par da sua valorização como uma espécie de «património da humanidade».

Como consequência desta revisão, Teófilo Braga virá a considerar o século XVI como o período de maior atividade da língua e da literatura portuguesas. Na *Recapitulação* da sua *História da Literatura Portuguesa* enfatiza o seu juízo ao afirmar que foi «O maior seculo da historia, o seculo XVI» (BRAGA 1914, p. 23). Concorde finalmente, sem o confessar, com o Antero que afirmava que «A época nacional portugueza, por excellencia, é o seculo XVI» (QUENTAL 1872, p. 27).

Segundo Antero, Oliveira Martins tinha o mérito de ter articulado a dimensão nacional de Camões com a sua dimensão universal, integrando-o no movimento da Renascença (QUENTAL 1872, p. 29). Por outro lado, Camões, enquanto artista da Renascença insere-se no âmbito da

modernidade europeia. Antero de Quental considera Camões um profeta da modernidade e «os *Lusiadas* como uma das grandes obras dos tempos modernos. A imaginação prophetica do poeta anticipa tres seculos da historia psychologica da humanidade» (*ibidem*, 30). Não é muito diferente o que escreve Oliveira Martins na revisão do seu ensaio juvenil de 1872 sobre a epopeia camonianana: «Camões não é só o epico portuguez da força e da fé, nem o epico da sciencia e do commercio: é tambem o vate do pensamento philosophico moderno» (1891, p. 186). *Os Lusíadas* transformam-se deste modo na epopeia da Europa moderna porque exprimem o otimismo heroico da Renascença e celebram as descobertas, que eram, segundo Oliveira Martins, o facto mais importante da Renascença, valorizando de modo significativo os feitos do povo português (BRAGA 1891, pp. 14 e 32).

Outra dimensão relevante desta interpretação teofiliana d'*Os Lusíadas* consiste na hipótese que avança para explicar a coexistência dos dois tipos de maravilhoso (pagão e cristão), que assenta na ideia da duplicidade sentimental do espírito da Renascença, considerando Teófilo que se trata de um sincretismo típico da transição para a Renascença. Camões é assim elogiado por ter conseguido, como Miguel Ângelo e Leonardo da Vinci, dar expressão à continuidade das duas idades, porque «sentiu em si as *duas almas*»: «soube restabelecer [na estrutura do maravilhoso] a solidariedade entre o mundo antigo e o medieval, no argumento do poema soube determinar um facto que é nacional pela iniciativa, mas que pelos resultados pertence á era moderna da Civilização occidental» (BRAGA 1873, p. 76). O mérito de Camões não reside apenas no facto de ser o porta-voz da nacionalidade. Ele passa a ser exaltado por ter conciliado e harmonizado os «dois espíritos» ou as «duas almas» da Renascença, a dimensão tradicional (medieval e popular) e a dimensão clássica. Deste modo, articula a dimensão nacional e universal d'*Os Lusíadas*. Ao mesmo tempo, rebate a crítica iluminista relativa aos dois tipos de maravilhoso e a perspectiva de Hegel, que apontava o contraste existente entre o assunto nacional e o classicismo da obra camonianana.

Pode dizer-se que, de um modo global, a Geração de 70 contribuiu decisivamente para a valorização d'*Os Lusíadas* como uma obra cosmopolita. Mas Antero e Oliveira Martins mostraram-se extremamente críticos em relação às celebrações do Tricentenário, não se associando às

comemorações. Oliveira Martins não acreditava nas suas possibilidades regeneradoras e denunciava os seus fundamentos positivistas e a apropriação republicana de Camões (BRAGA 1891, p. 116). No seu entender, o pensamento político d' *Os Lusíadas* é o do Velho do Restelo e a ideia de governo que preconiza corresponde ao pensamento clássico da monarquia universal. Aliás, segundo Oliveira Martins não se pode compreender a Renascença sem o fundamentalismo religioso (contra judeus e mouros) e sem o imperialismo político.

Por seu lado, Antero escrevia em 1881, no *Almanach Litterario e Charadistico*, um curto texto a propósito do Tricentenário, considerando que o epitáfio camoniano mostrava que nem depois de morto ele era compreendido, «e justamente por aquelles que se apregoam herdeiros e interpretes do seu pensamento», razão pela qual achava que *Os Lusíadas* seriam um símbolo que «o futuro deixará eternamente vazio», criticando assim os promotores das comemorações (BRAGA 1926, p. 309). Contra o otimismo teofiliano, considera que *Os Lusíadas* aclamam «a glória e o génio dum povo, no momento preciso em que essa glória se eclipsa», sendo o epitáfio da nação: «Ha nações para as quaes a Epopeia é ao mesmo tempo o epitaphio» (*ibidem*). Trata-se de uma crítica de fundo à imagem camoniana transmitida pelas comemorações, que, apesar do seu aspeto plural, teve uma presença dominante de elementos positivistas e republicanos, o que motivou Bordalo Pinheiro a elaborar a célebre caricatura em que a estátua de Camões aparece com um barrete frígio, agradecendo ao governo e ao rei a sua republicanização.

Em 1891, Oliveira Martins escrevia que «Infelizmente, doze annos de factos mostraram que o enthusiasmo de 1880 ardeu como a palha», num clarão efémero, pois tinha faltado «a lenha do sacrificio, abnegação e arrependimento», num desfecho que já tinha previsto em 1880 (1891: VIII-IX). Diferente era a opinião de Teófilo, que em *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa* mantinha a convicção de que o Tricentenário de Camões era o ponto de partida de uma época de revivescência nacional, apesar de nesse espaço de doze annos se ter assistido ao aumento da ruína económica, à desorientação dos partidos e à promulgação de leis repressivas. Para Teófilo, os efeitos do Tricentenário não podiam ser immediatos nem gerar uma transformação social rápida e miraculosa, mas far-se-iam necessariamente sentir em épocas posteriores, na medida em

que a vida das sociedades e a forma política não eram solidárias. Segundo Teófilo, Portugal ainda passaria por situações mais angustiosas: «não é isso decadência, mas o doloroso trabalho de regenerescência» (Braga 1892, II, p. 436).

Nesta conversão simbólica, Camões é politizado, imbricando-se nas lutas ideológicas do século XIX. Mas, não é menos verdade que desde a Geração de 70, passando pelo Ultrarromantismo, Neogarrettismo, Decadentismo, Saudosismo, Integralismo, etc., Camões passou a simbolizar a «alma nacional» em busca da regeneração da pátria, imersa numa decadência plurissecular, numa «apagada e vil tristeza». *Os Lusíadas* transformaram-se assim num poderoso elemento de identificação nacional, contribuindo para um certo sentimento de solidariedade nacional. Era, no fundo, esta «con/sciência» nacional (o «imaginário nacional») que os promotores do Tricentenário e muitos outros intelectuais portugueses desejavam instituir e divulgar.

BIBL.: BRAGA, Teófilo, *História de Camões*, Porto, 1873; id., *Bibliographia Camoniana*, Lisboa, 1880; id., *Os centenários como synthese affectiva nas sociedades modernas*, Porto, 1884; id., *Camões e o Sentimento Nacional*, Porto, 1891; id., *As Modernas Ideias na Literatura Portuguesa*, Porto, 1892, 2 vols.; id., *Camões. A Obra Lyrica e Épica*, Porto, 1911; id., *Recapitulação da História da Literatura Portuguesa — II Renascença*, Porto, 1914; MARTINS, J. P. de Oliveira, *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, Porto, 1891; QUENTAL, Antero de, *Considerações sobre a Philosophia da Historia Litteraria Portugueza*, Porto-Braga, 1872; id., *Prosas II*, Coimbra, 1926.

Carlos Cunha

CONCEÇÃO DO PODER POLÍTICO EM CAMÕES (A). Camões não escreveu qualquer tratado sobre o poder, contrariamente ao que, por exemplo, fez Dante. No decurso da obra *do Lusíada Maior*, todavia, encontramos numerosos passos que permitem, conjugados, reconstituir a arquitetura do seu pensamento político e em mais de um aspeto. Poligonalmente. A leitura da épica e da lírica camoniana viabiliza, até, a inserção do autor nas correntes ideológicas que vinham de trás e o seu confronto com os grandes tratadistas do Renascimento, portanto da época histórica que foi a sua. Ou seja: possibilita estabelecer, por um lado, as linhas de continuidade e, por outro, a eventual modernidade de Camões. De facto, os grandes temas do que se convencionou desde o século XIX denominar como Elementos do Estado e Teoria Geral do Estado, bem como os novos problemas da sociedade internacional, estão derramados quer n' *Os Lusíadas* quer, mesmo, na lírica. E não deixa de ser também descodificadora a comparação com os grandes nomes doutrinários da política — Maquiavel, Erasmo, Bodin, ...

Será, todavia, legítimo falar de *Estado* num sentido moderno por referência a Camões? A verdade é que o termo figura na sua obra não apenas nas aceções antigas de *condição*, *situação*, *domínio* de alguém (uma pessoa ou um *princeps*), mas também no sentido de uma comunidade territorial dotada de governo próprio. Isto é, abrangendo as ideias de território, população e poder que formam a base do moderno significado do Estado.

Os termos *território* e *população*, é certo, não figuram em Camões. Mas a ideia que exprimem no quadro da realidade moderna que é o Estado plasma-a noutros vocábulos, aliás, de conteúdo polissémico. Assim, por exemplo, na palavra *terra*, usada para lá de um significado concreto e individual, para dar corpo a uma expressão coletiva [«*Huns leva a defensam da propria terra*» (*Os Lusíadas*, IV.30)], ou no termo *reino* que se assume como espaço físico (III.20, por exemplo), mas exprime, igualmente, a ideia de comunidade de origem e de sangue, de geração, de etnia.

Algo de parecido, ao que sucede com o termo *território* se passa em Camões com o termo *população* que é substituído perceptivamente pelo substantivo *gente* (ver, por exemplo, I.10; I.30; I.33; I.90; II.15; III.3; IV.14). Substantivo que não traduz tão-só um conceito numérico,

quantitativo e inorgânico, mas encerra algo de sentimental, por referência a uma *gens*, a um fator étnico que forma, também, a base da *nação*. Não é por acaso que esta palavra anda unida e sugere as ideias de *sangue*, *terra*, *pátria* — a *nação minha* (*Os Lusíadas*, X.9), que se reclama não só do *Luso* (Écloga I, *Que grande variedade vão fazendo*, *Rhythmas*, f.º 72v.; Écloga VI, *A Rustica contenda desusada*, id., f.º 115 v.; *Os Lusíadas*, X, 27), isto é, dos *Lusitanos*, mas de uma linhagem romana, detetável na *língua*: «E na lingoa, na qual, quando imagina, / Com pouca corrupção cree que he a Latina» (*Os Lusíadas*, I.33).

Dos «elementos do Estado» no pensamento camoniano falta, por último, determo-nos no *governo*.

Também este se acha diversamente referido: «governança», «governo», «império», «mando», «poder», «potência», «potestade», «regimento», «senhorio». De qualquer forma, contudo, implica a destrição entre governantes (*rei*, *senhor*) e governados (*vassalos*, *gente*), que ora se contrapõem ora se articulam harmonicamente, como decorre do que, aplicando a moderna terminologia, poderíamos chamar a *Teoria camoniana do Estado*.

Para Camões, no trilho do ensinamento cristão, a origem de poder está em Deus (*Non est potestas nisi a Deo* tal o ensinamento de S. Paulo na Epístola aos Romanos), mas Deus atua por «[...] segundas / Causas [...]» (*Os Lusíadas*, X.85). E, no caso vertente do poder, a causa próxima é o povo, que *levanta* o rei (consoante a tradição germânica) — ver *Os Lusíadas*, III.46; III.86; IV.18. Por isso, o povo pode destituir ou inibir o monarca que não cumpre o seu dever, como sucedeu com Sancho II, e entregar o mando a outrem (III, 92 e 93). *Populus maior principe*. O rei tem o poder *in actu*, mas o povo conserva-o *in habitu* e pode recuperá-lo. É esta uma ideia antiga em Portugal e que logrará aqui a máxima expressão e intensidade com a crise sucessória de 1580 e com a Restauração, como forma de legitimar a nossa independência.

Se a postura camoniana em sede da origem do poder corresponde a uma visão tradicional, não o é menos a maneira como encara o problema da forma do poder. Ele menciona ao longo da sua obra — seja a Épica, a Lírica ou o Teatro — apenas duas formas de governo. A *Monarquia* e a *Tiranía*. Da dupla classificação aristotélica apenas se reporta, consequentemente, a uma das três formas sãs e à sua correspondente

degenerada. O governo de um só enquanto dirigido para o bem comum e o oposto, isto é, o governo de um para seu próprio interesse. Obviamente, a sua adesão vai para a primeira. O que o insere na conceção mais amplamente generalizada ao tempo e a única que praticamente recebeu acolhimento no Portugal de então.

A Monarquia obtém o sufrágio camoniano, mas isso não significa o desconhecimento de que ela pode ser hereditária ou eletiva. A transmissão por sucessão constitui a regra, mas a eleição pode-se verificar em casos especiais, o que resulta inequívoco a propósito de D. João I. O poeta não desconhecia, de resto, que noutros espaços políticos o poder se devolvia, normalmente, por eleição e não por herança (ver, por exemplo, *Os Lusíadas*, X.130, a propósito dos chineses).

Se a forma monárquica hereditária configura a norma, Camões entende, porém, que o monarca tem necessidade de conselho. Só que este por natureza não obriga. A decisão pertence ao príncipe. É ele que em definitivo *preceptua* e não se deve deixar conduzir pelos privados sob pena de ser um *rex inutilis* (caso de D. Sancho II, como se vê em *Os Lusíadas*, III.91). O poder, uno e indivisível, não pode ser fragmentado.

Camões ostenta, assim, um enfoque que, de certo modo, se aproxima da ideia de soberania — «la puissance absolue et perpetuelle» — que pouco depois Jean Bodin formulou (lembre-se que *Les Six livres de la République* datam de 1576 e *Os Lusíadas* foram impressos em 1572). Se não fala em *soberania*, concebe o poder régio como *majestas*, numa remissão para o conceito antigo que está, por igual, na base da construção teórica de Bodin, e acode à ideia de *império*, de poder máximo. De resto, aplica o adjetivo soberano ao poder. O poeta não conheceu a obra de Bodin — disse-se e repete-se. A contiguidade ideológica entre os dois, portanto, só pode se explicada por uma idêntica filiação doutrinal. Concretamente, por ambos haverem sofrido a influência de Duns Scoto e da distinção entre *potentia absoluta* e *potentia ordinata* que o Doutor Subtil colheu de S. Tomás e projetou da Teologia no Direito e no Estado. Camões não inventou, pois, a soberania, mas *y touche*. Sendo um poeta de grande lastro medieval, mostrou-se sensível à realidade do tempo.

Atenção, porém. Este poder *supremo* não pode conduzir à *tiranía*, termo que o Poeta utilizou, sem, todavia, pertencer ao seu ideário. Contra a tirania perfilam-se a *natureza* e o *fim* do poder tal como os configura.

A *natureza do poder* liga-se à noção de *ofício*. O governante tem um *ofício*, desempenha uma *função*, um *ministério*. Era isso um tópico batido e recorrente da literatura política medieval e que em Portugal, quer antes quer depois do Renascimento, ou seja, durante séculos, formou um verdadeiro lugar-comum. O poeta acentua essa ideia com força particular. De D. Manuel I afirma que revolvía de «contino no conceito / De seu officio, e sangue a obrigação» (*Os Lusíadas*, IV.68) e Vasco da Gama diz ao Samorim que este tem «de Rei o officio», porque é a cabeça que rege os membros da comunidade política (II.84). Por esta via, chega à noção de *bem comum* ou *bem público* em que se cifra o ministério do rei. A cabeça dirige o corpo no interesse geral do organismo e não no interesse próprio de cada uma das partes em que se desdobra. Assim, repudia todo o interesse particular egoístico (VII.84) em favor de uma noção altruística, recorrendo, a propósito, ao exemplo de D. Duarte, que não entregou Ceuta contra o seu interesse pessoal — pois «Mais o publico bem que o seu respeita» — e a exemplos da Antiguidade (*Os Lusíadas*, IV.52 e 53). Codro, Curcio, os Décios, ... são congregados para tanto.

Porque o rei desempenha um *ofício* em nome da comunidade e para serviço da comunidade ele não é dono do reino, pelo que descarta com isso todas as *teorias patrimoniais* do poder, que documenta, por exemplo, através do recurso aos casos de D. Teresa e de Leonor Teles (*Os Lusíadas*, III.29; IV.6).

Em suma: «*Regnum non est propter regem sed rex propter regnum.*»

Quanto ao fim do poder, Camões não hesita. É a *Justiça*. Ainda aqui a sua conceção apresenta um grande lastro tradicional. Independentemente de alguma flutuação sobre o conteúdo da Justiça em concreto, tal foi a posição que os *repúblicos medievais* abraçaram e que se projectou entre nós no Renascimento. As *Ordenações*, as obras dos nossos tratadistas — de frei António de Beja, de Diogo Lopes Rebelo, de D. Sancho de Noronha, de Lourenço de Cáceres, de frei Heitor Pinto, de Jerónimo Osório, ... — fornecem prova e comprova.

Camões, proclamando Deus como a «Summa Justiça» que está na origem do poder (*Os Lusíadas*, II.79), censura os reis «[...] cuja vontade / Manda mais que a justiça e que a verdade» (X.23), bem como todos os que praticam a tirania aparentando a justiça (IX.28); lança o anátema contra a cobiça e ambição contrárias a Deus e à Justiça (XI. 58); vê na *Justiça real*,

e *defesa* a segurança das gentes (II.59). Pela Justiça, aliás, se estabelece o liame entre o poder e a ordem jurídica, o Direito — «a divina e humana ley». A lei, porque é elemento de atuação da Justiça, há de ser igual, constante, suave, e não em favor do rei mas do povo (X.58; X. 94; VII.84).

A semelhante quadro subjaz necessariamente uma conceção ética do poder e da atuação do respetivo titular. Já mais de um autor notou, de resto, a feição moralista de Camões. Afrânio Peixoto observou que da obra do poeta se pode extrair «um compêndio de civismo, de moral política e de virtude pública e privada», enquanto José Filgueira Valverde recorda que no *Épico* existe um moralista, presente no «final da maioria dos cantos (V, VI, VII, VIII, X) para doutrinar, para criticar, para persuadir».

A noção camoniana de poder apresenta-se, assim, incompatível com uma doutrina utilitarista e amoral como a de Maquiavel. Ao invés, e haja sofrido ou não influência direta ou *difusa* e *indireta* de Erasmo, ele tem pontos de coincidência com as *ideias políticas* ou com a *opinião política* do humanista de Roterdão na sua *Institutio Principis Christiani*. Ambos, e além da diversidade de pontos de vista em termos de irenismo ou não irenismo, isto é, a respeito da paz e da guerra, entendem que o titular do poder deve ser um compêndio de virtudes. Neste sentido, partilham as velhas conceções dos manuais *ad usum delphini* e dos *specula regis*. O rei deve ser melhor que todos (*Os Lusíadas*, III.93), de «peito [...] firme e sereno», valente, gentil, esforçado, generoso, prudente (III.79), forte e animoso (IV.59); em síntese, *virtuoso*, porque a «virtude louvada, vive e cresce / E o louvor altos casos persuade» (IV.81). O catálogo de predicados podia continuar — liberalidade, sinceridade, magnificência, piedade, benignidade, bondade, humanidade, ... (II.71; III.96; III.40; II.82; II.71).

Assentes os pilares da conceção camoniana daquilo que chamámos *Estado*, há que não esquecer, todavia, num panorama ideológico de Camões, o modo como problematizou a *sociedade internacional*.

Neste ponto, a sua construção perde algo do lastro medieval, para ganhar em modernidade. Assim, e desde logo, afasta dois grandes poderes organizativos temporais — o *Papado* e o *Império*. No prolongamento de uma linha teórica e, de facto, que entre nós recua aos primórdios da nacionalidade e se afirma, vez atrás de vez, ao longo da Idade Média e do Renascimento, a *jurisdictio imperii* não recebe o sufrágio camoniano. E se reconhece, é certo, o Sumo Pontífice como o sucessor de Pedro e porteiro

divino, ao contrário do que pretendeu Pedro Calmon na sua obra clássica sobre *O Estado e o Direito* n'Os Lusíadas, isso exprime, tão-só, mera supremacia espiritual e não, simultaneamente, um primado temporal.

Fica, assim, descartada a ideia de uma *respublica christiana*, na aceção de um grémio de nações ordenadas e hierarquizadas por referência a um dirigente temporal e para-universal. A *respublica christiana*, neste sentido, é substituída pela *cristandade* — «*a sancta Christandade*» (*Os Lusíadas*, VII.3) — mera comunidade de credo religioso. A cristandade constitui, portanto, uma construção religiosa mais do que política.

A cristandade configura, deste modo, um grande espaço não formal — e outros espaços não formais têm expressão no pensamento camoniano, tal sendo o caso da *Hispania* e da *Europa*, o primeiro baseado na contiguidade e na *empatia*, mas sem deixar de pressupor *alteridade* e *distinção*, e o segundo, de um cariz cultural, coincidente com a geografia. O espaço cristandade, esse, por seu turno, é reflexo do *eu divino* e está na base da *comitas gentium*. Do cristianismo e da ordem divina de que ele decorre provêm, de facto, substancialmente as regras disciplinadoras das relações entre as nações. Debalde se perscrutará em Camões a afirmação da existência de uma lei natural, de um direito natural, regedor do convívio entre os povos.

Ressalvado este e alguns outros pontos, é lícito, todavia, seguindo Pedro Calmon, assentar como grandes princípios camonianos concernentes às regras a observar entre povos e nações: intangibilidade da independência nacional, garantida pela *justiça* como condição de toda a guerra (*Os Lusíadas*, IV.44); humanidade nas relações entre os povos, abarcando o direito de asilo e o «gassalhado seguro» (*Os Lusíadas*, II.43 e II.74); aplicabilidade dos regimentos locais nas armadas, não se lhes sobrepondo a lei local (*Os Lusíadas*, II.84-87); tratamento das nações em pé de igualdade (*Os Lusíadas*, VII.13 e I.48 — aliás 68); direito de comerciar (*Os Lusíadas*, VIII.92 e X.10); Justiça como lei divina entre os povos, independentemente do credo religioso (*Os Lusíadas*, IV.44); o ideal de paz recíproca entre os povos cristãos. E também a existência do que o saudoso professor brasileiro designou por *estilos de entendimento*, isto é, a diplomacia como forma normal e pacífica de relacionamento e de prevenção ou resolução de conflitos (ver *Os Lusíadas*, II.77-78; II.58),

bem como o sancionamento, através de represálias, da rutura ilícita das negociações (IX.9 e 12-13).

Dois temas merecem, de entre os assinalados, referência muito particular.

Por um lado, a proibição genérica da guerra, que garantia a inviolabilidade territorial e a liberdade dos povos. Apenas era admitida a *guerra justa*, excecional segundo o entendimento cristão, já que se exigiam circunstâncias específicas, e na qual se incluía a *guerra defensiva*. O direito da guerra (se há um direito bélico) ficava pois circunscrito. Sem chegar ao pacifismo erasmiano, Camões não era um belicista. Ao invés.

Por outro lado, importa relevar o princípio camoniano da igualdade das nações, que tem no episódio do rei de Melinde clara afirmação. O Gama recebe o monarca «coa cortesia, que a razão / (Por ser Rei) requeria» (*Os Lusíadas*, II.101). Não por acaso, o estatuto político dos governantes orientais, como o Samorim, vem definido n' *Os Lusíadas*, em palavras colocadas na boca de Vasco da Gama, pelo recurso e aplicação dos conceitos ou categorias romanas do *principatus* e da *majestas* que definem o *rex superiorem non recognoscente* (*Os Lusíadas*, VII.60). O poeta avizinha-se de novo de um pensamento bodiniano.

A sociedade internacional para Luís de Camões não se encontra — sublinhe-se — estruturada organicamente do prisma político. Compreende antes um conjunto de nações ou de poderes temporais (cristãos ou não) de idêntica dignidade que, a despeito de se poderem agrupar em *grandes espaços* não formais — a *Cristandade*, a *Hispânia*, a *Europa* — de índole diversa e, por vezes, compósita (geográfica, religiosa, étnica, cultural), são independentes e cujas relações são disciplinadas por um conjunto de princípios decorrentes da lei divina e, por isso, descortináveis, a partir dela, como evidência ou consequência. É esse conjunto de princípios que assegura a igualdade das nações; que legitima o poder dos governantes, pertençam ou não ao grémio de Cristo; que postula, como regra, as relações pacíficas e, por isso, a integridade de cada nação; que preceitua a segurança das pessoas e a liberdade de evangelização e comércio (quanto ao comércio como não anotar, aliás, a proximidade com Francisco Vitória?). A violação desses princípios gera sanções que podem ir da simples represália à própria guerra ofensiva, em casos extremos.

A rejeição da *iurisdictio imperii*, a afirmação da igualdade dos poderes temporais, a defesa dos meios pacíficos de negociação como modo normal de regular os interesses em presença, a liberdade de comércio, tudo inculca a modernidade do pensamento camoniano acerca da sociedade internacional, embora grande parte disso se derive de uma conceção religiosa e tenha íntima conexão com a *cristandade* como facto residual da *respublica christiana* e com o carácter da *guerra justa* afirmado pelos teólogos medievais. Aqui, como noutros aspetos, novidade e tradição, simbiose do passado e do presente epocal, contribuem para a harmonia das soluções.

BIBL.: Utilizaram-se para as obras de Camões a edição d’*Os Lusíadas* de 1572 e das *Rimas* as edições de 1598 (*Rhythmas*), de Juromenha, de Costa Pimpão e de Leodegário A. de Azevedo Filho.

Relativamente às ideias políticas de Camões existe abundante e desigual literatura, quer abrangente quer sobre pontos mais ou menos específicos, que se torna inviável aduzir aqui, mas de que destacamos:

ALBUQUERQUE, Martim de, *A Expressão do Poder em Luís de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988; CALMON, Pedro, *O Estado e o Direito n’Os Lusíadas*, Lisboa-Rio de Janeiro, Dois Mundos, 1945; MACEDO, Jorge Borges de, *História e Doutrina do Poder n’Os Lusíadas*, Lisboa, sep. de «Garcia de Orta», 1972; id., *Um Caso de Luta pelo Poder e a Sua Interpretação n’Os Lusíadas*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, 1976; estudos reeditados em *Os Lusíadas e a História*, Lisboa, Verbo, 1979; MOREIRA, Adriano, *O Manifesto d’Os Lusíadas*, Lisboa, sep. do «Boletim da Academia Internacional de Cultura Portuguesa», 1972; OLIVEIRA, Águedo de, *A Ciência do Estudo e a Arte de Governar os Povos em Os Lusíadas*, Bragança, Estudos Bragançanos, 1972; PRIETO, Maria Helena de Teves Costa Ureña, «O ‘ofício de rei’ n’Os Lusíadas segundo a concepção clássica», *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984; REBELO, Luís de Sousa, «Camões e o sentido de Comunidade», *Camões e o Pensamento Filosófico do Seu Tempo* (obra composta por estudos de Egídio Namorado, Luís de Sousa Rebelo, Roger M. Walker e João Mendes), Lisboa, Prelo, 1979; RIBEIRO, José Silvestre, *Estudo Moral e Político sobre Os Lusíadas*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1853; VENTURA, Maria Margarida Garcez, *Limites e Condições do Poder Político nos Lusíadas*, Lisboa, sep. da *Brotéria*, 1972; id., *Os Lusíadas e o Poder Político*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário d’*Os Lusíadas*, 1973; id., «Camões e João de Barros — Teóricos do Poder Político» *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984.

Martim de Albuquerque

CONSÍLIO DOS DEUSES MARINHOS. Menosprezado no Consílio dos Deuses Olímpicos, apesar do seu reconhecido prestígio hierárquico,

Baco, dando largas ao *ressentimento* (Nietzsche), lembra-se da Juno eneádica: «*flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*» (VII.312). Se o Céu nada quer comigo, atijarei o Inferno. Impervio à tradição virgiliana e dantesca, que Milton há de levar a uma conclusão definitiva, Camões banaliza o seu Érebo. «No mais interno fundo das profundas / Cavernas altas, onde o mar se esconde» (*Os Lusíadas*, VI.8.1-2). O poeta não quis empreender uma viagem tectónica. Não quis ir ao Tártaro. Camões, tão endividado a Virgílio, manifesta-se, contudo, estranhamente indiferente ao esplendor do Livro VI da *Eneida*. Não trata de imitar nem Virgílio nem Dante. Nem sequer se lembra de Homero. Talvez, perturbado pela «anxiety of influence», se tenha sentido amedrontado face à imensidão da tarefa. Os *inferi* [Plutão, Proserpina, Libera (Perséfone), Trivia (Hécate), Mania e Larunda] brilham pela sua ausência. Nunca estará o poema tão perto do Inferno como com o Adamastor, cujo nome provém do epíteto *adámastos* (inexorável, indomável) que Homero aplica ao invisível Hades (*Iliada*, IX.158). Os deuses marinhos que atendem a Baco, chefiados por Neptuno, constituem uma espécie de tribunal de apelação, embora se trate de um tribunal ocioso que carece de competência decisória. «Via estar todo o Céu determinado / De fazer de Lisboa nova Roma; / Não no pode estorvar, que destinado / Está doutro Poder que tudo doma» (*Os Lusíadas*, VI.7.1-4). Baco conhece bem a inelutabilidade do Fado, ou, se assim se quiser, da Divina Providência. O que lhe vai acontecer é tão certo como se já lhe tivesse acontecido. Segundo Santo Agostinho é a Divina Providência quem estabelece os reinos deste mundo. E, sendo assim, poder-se-á dar à vontade de Deus ou ao seu poder o nome de destino, sempre que se saiba do que se está a falar (*Civ. Dei*, V.I). O narrador d'*Os Lusíadas* parece dar-lhe razão: «Ocultos os juízos de Deus são; / As gentes vãs, que não nos entenderam, / Chamam-lhe fado mau, fortuna escura / Sendo só providência de Deus pura» (*Os Lusíadas*, X.38.5-8). O Deus de Milton, o «omnipotent Eternal Father», identificará o fado com a Sua soberana vontade: «necessity and chance / Approach not me, and what I will is fate» (*Paradise Lost*, VII, 172-173). Na Antiguidade, a vontade do(s) deus(es) e a do(s) Fado(s) nem sempre coincidem. No poema de Virgílio, Baco não intervém diretamente na ação. Mas, pelo menos, não desperdiça os seus recursos. A *Bakheia*, o frenesim báquico, vai habitar Amata, que se torna uma ménade. Mas se o delírio báquico possui o Latium eneádico, ao

mesmo Baco, possuído pelo despeito, só lhe ocorre, n' *Os Lusíadas*, evacuada a sua própria ação, delegar todas as iniciativas práticas em Neptuno, num Neptuno que também é radicalmente banalizado por Camões. Os deuses camonianos, apesar do seu aparente talante epicurista, que os deveria tornar mais dependentes dos caprichos da Fortuna, estão paralisados pelo peso do Fado. A necessidade histórica impõe-se. Não vale a pena resistir. É preciso ter em conta, porém, que a iniciativa marinha de Baco não é ociosa: Dioniso-Baco está intimamente relacionado com o mar. Em Pégase era adorado como «deus do mar» (*Pelágios*); em Chios, como «deus da costa» (*Aktaios*). W. F. Otto (1965) diz-nos que os cultos e os mitos eram sobremaneira explícitos respeito ao facto de Dioniso proceder da água e a ela voltar. Os fundos marinhos são a sua casa e o seu refúgio. Dioniso-Baco, que nunca se assume como deus cívico, incorpora a violência dos fenómenos naturais, sendo as tempestades marítimas e os terremotos fundamentais para a conceção que dele tinham os gregos. Mas n' *Os Lusíadas*, surpreendentemente, até Neptuno *enosikhthōn*, o *ennosigaios* (aquele que abala a terra) — o maremoto é referenciado nas crónicas e deturpado no poema —, completamente diminuído, tremerá ante o ausente, mas sinedoquicamente presente em Vasco da Gama, Rei de Portugal: «Vereis este que agora, prés[s]uroso, / Por tantos medos o Indo vai buscando, / Tremer dele Neptuno de medroso, / Sem vento suas águas encrespando» (*Os Lusíadas*, II.47.1-4). Neptuno, o irmão de Júpiter e de Hades, tem agora medo dos Portugueses. Camões não tem em conta a incomensurabilidade. O Deus tem medo dos homens, por absurdo que isto pareça. Que deuses são estes, que parecem bonecos de feira? Os deuses, no desempenho de uma função meramente decorativa, nem agem nem reagem. São uma linda mobília da qual podem usar (e abusar) os convidados. Têm um grande acervo de competências, que o poeta nos dá abstratamente, mas não sabem como traduzi-las em ação. São uns doentes da vontade. Os deuses camonianos são um cortejo de entidades abúlicas e inativas, condicionadas pelos desígnios do Fado, incapazes de reagir perante um procaz ato de *hybris*. Os homens querem e podem superá-los! Surpreendentemente, os deuses, insensíveis à blasfémia, não desencadeiam a nemese. A instâncias de Neptuno, ao consílio convocado no fundo aquoso acodem Oceano, Proteu, Tethis, Anfítrite, Leucoteia (com Ino), Melicerta e Portuno, e, finalmente, Glauco, deuses menores que

habitam a franja periférica do Panteão. Contra Vénus, Marte e Júpiter, que podem fazer estes deuses enfezados? Tritão, que não faz mais que assoprar o seu búzio para convocar «os Deuses da água fria» (*Os Lusíadas*, VI.16.3), é sumariamente despedido, depois de ter sido descrito em três longas estâncias. O seu limitado protagonismo não merece tal excesso descritivo. Trata-se, sempre que é factível, de semear o poema de erudição. Não parece que nenhum destes deuses, todos eles tão narcisistas e superficiais, esteja interessado em tomar decisões políticas transcendentais, e menos em se esforçar praticamente por as impor. O único refúgio psicológico que podem encontrar é o *ressentimento*. A apelação que Baco endereça ao consílio está razoavelmente construída na sua argumentação. Primeiro, dirigindo-se a Neptuno, o Tioneu identifica a ameaça. Não se poderá permitir que «as gentes da Terra [...] / [...] passem o termo limitado» (VI.27.3-4). É imperativo «Que dentro vivam só de seus limites» (*Os Lusíadas*, VI.27.8). É preciso impedir a transgressão iminente. Tanto mais que se poderá saldar na desposseção. Baco dedica então quatro estâncias a requerer e a justificar a punição. A *hybris* exige a *némesis*. Baco está a ser ferido na sua *arete*-. Está a ser despojado da sua *time*-. «Que aquelas grandes honras que sabeis / Que no mundo ganhei, quando venci / As terras Indianas do Oriente, / Todas vejo abatidas desta gente» (*Os Lusíadas*, VI.32.5-8). Pater Liber, triunfante, voltara da Nisa indiana numa carroça puxada por tigres. Os triunfos orientais de Dioniso, aos quais Virgílio se refere, fizeram dele uma das criações mitológicas mais impressionantes do período helenístico. Arriano e Megástenes representaram Dioniso como *fons et origo* da civilização indiana. E, agora, uns pobres humanos, servindo-se de uma argumentação neo-evemerista potenciada teologicamente, estão a calcar aos pés a sua glória milenar, condenando-o à *atimía*. Nada há, contudo, a fazer, porque o Fado pagão foi engajado pela espiritualidade cristã e pelo seu *nisus* te(le)ológico.

A única solução que Baco encontra, completamente desenganado, é ir fazer queixa aos seus colegas. Mas, se excluirmos o desmotivado Neptuno, nenhuma das deidades presentes na assembleia goza de competência prática para alterar minimamente a sorte do Tioneu, que, apavorado e confuso, cada vez se revela mais indeciso. O segundo Consílio é totalmente inoperante. O poeta, talvez para resguardar a dignidade do Monarca que o Gama sinedoquiza, quer um destino apolíneo (por mais que

Pessoa se empenhe mais tarde em o hermetizar) para os seus Lusitanos, embora, no poema, Apolo só apareça para se deixar impressionar pela brutalidade de Marte (*Os Lusíadas*, I.37.7-8). Os Portugueses, em linguagem que recorda a imprecação de Adamastor, afundados na *hybris*, estão a passar «o termo limitado» (*Os Lusíadas*, VI.27.4). Trânsfuga do Olimpo, profundamente deprimido, Baco confessa a razão da sua visita: «Buscando algum remédio a meus pesares, / Por ver o preço que no Céu perdi, / Se por dita acharei nos vossos mares» (*Os Lusíadas*, VI.34.2-5). Completamente desconcertado, Baco, sem precisar do estímulo da frustração erótica de Adamastor, rompe em pranto, fazendo que se acendam, em incongruência siléptica, «as Deidades d'água em fogo» (*Os Lusíadas*, VI.34.8). O fogo desencadeado por Neptuno e os seus acólitos não precisa de ser apagado. É um fogo nado-morto. É um fogo que brota da água. Da água que se usa para apagar o fogo. Os deuses, na esteira de Aquiles, montam em ira. Caberia esperar deles violentos furacões (pelo menos a tempestade que, patrocinada por Juno, arrojou os Troianos às costas da Líbia), para não falar de inverosímeis tsunamis e gigantescos terremotos. A ameaça que se cinge sobre eles é de respeito, já que trata de provocar a sua completa e inelutável anilação: «Que do Mar e do Céu, em poucos anos, / Venham Deuses a ser, e nós, humanos» (*Os Lusíadas*, VI.297-8). Se os ventos fizeram a vida impossível aos Mínias e aos Troianos, por que não hão de vingar-se da mesma maneira dos Portugueses? Mas os deuses, prescindindo das potencialidades dos seus programas narrativos, não reagem praticamente. O narrador nomeia a ação, em toda a sua grandeza, mas esvazia-a de conteúdo: «Ao grande Eolo mandam já recado, / Da parte de Neptuno, que sem conto / Solte as fúrias dos ventos repugnantes, / Que não haja no mar mais navegantes!» (*Os Lusíadas*, VI.35.5-8). Mas o lusitano sabotá-lhes o imperativo modal. Por que é que a ordem dos deuses, dos *kreittones* (dos mais fortes, dos mais poderosos), é incumprida? Por que razão é que, dado o poder dos deuses, que por algo são os *kreittones*, não coincide neles a intenção com a realização? Por que é que não mandam uma tempestade decente que os Lusitanos não possam vencer? O «irado Baco» (*Os Lusíadas*, VI.10.4), o «Lieu irado» (*Os Lusíadas*, VI.14.1) não atinge a firmeza da ira de Aquiles. «A ira com que súbito alterado / O coração dos Deuses foi num ponto» (*Os Lusíadas*, VI.35.1-2) é uma irritação civilizada, burguesa, de

trazer por casa. Trata-se de uma ira descafeinada. De uma birra. Não há, no panteão marinho, verdadeira vontade de vingança. Camões enterra definitivamente a mitologia greco-romana. Desteologiza-a. Os deuses camonianos, estruturalmente sumidos na indignidade, são uns descastados. E carecem completamente de capacidade de reação. Os «ventos repugnantes» que Éolo desencadeia são sumamente comedidos. A tempestade provocada é tão agressiva que permite a Veloso, com grande lata, contar, como aperitivo da tormenta, com total descontração, as façanhas dos Doze de Inglaterra, uma digressão episódica que, alargando-se anacronicamente numa enorme quantidade de estâncias impertinentes (*Os Lusíadas*, VI.43-69), nos faz esquecer as amarguras do Lieu. Baco está afundado na depressão; os Portugueses, descontraídos, andam numa boa. Logo depois do relato intercalado, a tempestade desata-se. Em vez de agir, Vasco da Gama entra em pânico e reza, endereçando três estâncias à «Divina Guarda» (*Os Lusíadas*, VI.81-83). Então a Ericina, que está tão preocupada com o Gama como, noutros tempos, o estivera por Eneias, atende a chamada, assumindo-se como Urânia, e, aproveitando-se de uma estrutural confusão de endereços, decide intervir a favor dos seus diletos tardo-romanos. Tendo descoberto a «danada tenção» (*Os Lusíadas*, VI.86.3) de Baco, que na realidade só trata de defender uns direitos adquiridos, dá ordem às Ninfas para seduzirem os ventos, servindo-se dos seus tradicionais expedientes eróticos: «Abrandar determina, por amores, / Dos ventos a nojosa companhia» (*Os Lusíadas*, VI.87.6-7). A oração do Gama à «Divina Guarda», injustificavelmente erotizada, é atendida por Vénus, pela deusa pagã, que se serve das «Ninfas amorosas» para desativar os ventos: «[...] tanto que chegaram / À vista delas, logo lhe falecem / As forças com que dantes pelejaram, / E já como rendidos lhe obedecem» (*Os Lusíadas*, VI.88.1-4). Provavelmente são as mesmas Ninfas, muito batidas, que irão habitar a Ilha dos Amores. Os ventos já encontraram as suas Dulcineias. Cristianismo e paganismo, espiritualismo e sensualidade, realidade e ficção, verosímil e maravilhoso convivem numa inadmissível e absurda procacidade etiológica. Chegado à Índia, conduzido e amparado por Vénus, o Gama, «Os giolhos no chão, as mãos ao Céu, / A mercê grande a Deus agradeceu» (*Os Lusíadas*, VI.93.8). A Deus ou a Vénus? A Nossa Senhora ou à Deusa Cípria? Baco e os seus aliados pouco valem como antissujeitos. São uns simples joguetes nas mãos de Vénus, do Céu,

de Júpiter, de Deus, da Fortuna, de Nossa Senhora, do Fado e da Divina Providência. O narcisismo estrutural dos Portugueses, que são gestores do Fado, não lhes permite entrar em contacto prático com os seus degenerados adversários olímpicos. A sua superioridade atributiva, assente numa hipérbole estrutural, é irrefutável. Quer ser naturalizada. A grandeza lusitana, contudo, mana do Canto. O narrador sabe perfeitamente que, ao engrandecer «feitos diversos» (*Os Lusíadas*, VII.83.4), tratando de lhes impor a imprescindível unidade, é ele quem faz os Portugueses «cantando, gloriosos!» (*Os Lusíadas*, VII.82.4). Os factos, antes de serem retorizados, são de uma opacidade neutra. Mas, seja como for, em plena intrusão autoral, permitem a transição imediata a uma solene meditação sobre a glória e a virtude (*Os Lusíadas*, VI.95-99), virtude que, com certeza, nada tem a ver com a *virtù* maquiavélica. Resta saber se o *eu* aparentemente confessional que agora se revela corresponde aos valores do sujeito empírico que o sustenta, ou se, pelo contrário, é outra construção do narrador. O Português tem que se esforçar para render devidamente, tratando de obedecer ao «regimento /Direito e não de affeitos ocupado» (*Os Lusíadas*, VI.99.5-6). Os «affeitos» são os anseios da sua vida privada. A imprecisão de Camões, seja quem for o locutor, parece apoiar-se vagamente na *autarkeia* estoica. Tal virtude, desprezadora «Das honras e dinheiro» (*Os Lusíadas*, VI.98.6), não obsta a que, imediatamente, logo que põe os olhos nas costas da Índia, o poeta se deixe invadir por uma indissimulada exaltação crematística: «Já sois chegados, já tendes diante / A terra de riquezas abundante!» (*Os Lusíadas*, VII.1.7-8). Estamos num mundo feito de contradições não neutralizadas. Muitas delas, presentes no Consílio dos Deuses Marinhos e nas conseguintes estâncias, ainda estão por estudar.

BIBL.: AGOSTINHO, Santo, *La Cité de Dieu*, com o texto latino, trad. L. Moureau, Paris, Garnier, s/d; MILTON, John, *The Poems*, ed. John Carey e Alastair Fowler, London, Longmans, 1968; OTTO, Walter F., *Dionysus: Myth and Cult*, Bloomington e London, Indiana University Press, 1965.

Luís de Oliveira e Silva

CONSÍLIO DOS DEUSES OLÍMPICOS. A estância 19 d'*Os Lusíadas*, que coloca a frota do Gama num ponto indeterminado do «largo

Oceano», separa as 18 estâncias do proémio das 21 que compreendem o Consílio dos Deuses no «Olimpo luminoso». O consílio tem lugar quando a «gente belicosa» (a adjetivação ainda não conta com uma prática que a justifique e não virá a contar com ela na narrativa primária do poema) corta o mar «Entre a costa Etiópica e a famosa / Ilha de São Lourenço» (*Os Lusíadas*, I.42.5-6). Só no Índico, depois da estranha e surpreendente comoção que nos produz Adamastor, se começa a desenvolver a verdadeira ação do poema. No Atlântico, um mar incivilizado, os Portugueses apenas encontraram não-culturas, agrupações caóticas. Não é de estranhar que o indígena que convida Veloso a visitar a sua aldeia seja «Selvagem mais que o bruto Polifemo» (*Os Lusíadas*, V.28.4). Nos mares orientais, diferentemente, recuperando a oposição endêmica, esbarram com a contracultura islâmica. Também entramos, de chofre, ao atingir o Índico, no mundo anacrónico e inverosímil da mitologia greco-romana, um mundo que Camões, inovadoramente, leva ao hemisfério austral. Até chegar a Adamastor, o poema foi directo e escorreito, muito cingido à História; a partir de Adamastor ganha uma sofisticação excessiva. E uma complexidade evenencial que o poeta nem sempre sabe administrar. O aparente senso comum transforma-se em delírio imaginativo. Atento às reconvenções de Eumolpo — «Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt quod longe melius historici faciunt, sed per ambages deorumque ministeria et fabulosum sententiarum ...» (*Satyricon* 118) —, Camões serve-se do panteão greco-romano sobretudo para poetizar. Tem que romper com o domínio prosaico da crónica. Neutralizando a oposição sincronia/diacronia, amalgamando duas porções inadequáveis de espaço-tempo, ou de simples tempo inespacializado, Camões esvazia o panteão da sua importância real. O panteão, invertendo a sua posição milenária, está submetido aos homens. Está domesticado. O panteão é um recurso estético. E um modelo lúdico. «Só pera fazer versos deleitosos / Servimos» (*Os Lusíadas*, X.82.5-6), dirá mais tarde a Ninfa, diminuindo a sua competência teocrática e a dos seus pares. Acontece que, segundo James H. Sims (1972), estamos nada mais nada menos que no «christened classicism» de *Paradise Lost* e d'*Os Lusíadas*, embora cristianizar o folguedo desaforado dos deuses seja tarefa árdua. O estatuto anagráfico dos deuses camonianos e a maneira ingrátida, alheia a qualquer assomo de solenidade, com que se passeiam pelos espaços etéreos, no

isolamento lúdico e egoísta das suas *sedes quietae*, parecem aproximá-los dos deuses epicúreos. Os deuses, n'Os *Lusíadas*, são invertebrados. Alheios a qualquer tipo de protagonismo heroico, são uns doentes da vontade. Não andam: arrastam-se. A impressão com que se fica é que estamos perante uma assembleia de paradoxais *kreittones* abúlicos, obrigados a tomar decisões importantes, forçados a chegar a conclusões definitivas e penalizantes carregadas de solenidade que apontam para problemas que não lhes despertam o menor interesse, embora, aparentemente, tenham que mostrar-se muito interessados. Problemas que, se repararmos bem, parece que nada têm a ver com eles, embora os comprometam. O narrador é incapaz de imprimir carácter prático ao panteão. Por que desenhou Camões um panteão Olímpico inativo? Os deuses não acodem ao consílio movidos por uma inquietude ética ou por uma responsabilidade política. Acodem por inércia. Ociosos, habituados a viver ocupados em passatempos lúdicos, não se prestam a cumprir a função de juízes íntegros. Estão a fazer um frete. Vão desempenhar um cometido cuja importância já esqueceram. Com o correr do tempo os deuses foram-se desprendendo de qualquer protagonismo actancial. Na épica homérica, os deuses olímpicos chegavam a medir-se com os mortais no campo de batalha. Em Virgílio já não guardam com os homens a mesma intimidade. No poema camoniano, carecem totalmente, para com os mortais que os ignoram, de intimidade próxémica. Vénus não se deixa enxergar pelo Gama, diferentemente do que lhe acontece com Eneias na Líbia. O ambiente do consílio não convence nem como tribunal nem como a assembleia deliberativa que não é. Os deuses, emasculados, estranhamente indiferentes à sorte de Baco, que num efeito dominó os há de comprometer inelutavelmente, deixam tudo nas mãos de Vénus e dos Fados. É sobejamente conhecido o esforço que os Padres da Igreja, sobretudo Santo Agostinho, despenderam, em inusitado *tour de force*, para, quando o não puderam eliminar, cristianizar o paganismo politeísta. Daí a enxurrada de santos que a Igreja nos brindou. Faria e Sousa, que ainda milita na mesma tradição, encontra no consílio o material pertinente para adequar o politeísmo da Antiguidade ao monoteísmo politeísta da Igreja de Roma, peculiar pluralismo que virá a ser suprimido pela Reforma. Tal adequação resolve-se num processo arbitrário e divertido que carece totalmente de rigor epistémico, embora encerre, por vezes, um alto

valor retórico-persuasivo. Camões é especialista em promover a persuasão por via epidíctica, já que para ele o louvor, na sua pretensa evidência apodítica, pode servir de prova. Fora do âmbito epidíctico, porque não há decisões a tomar na Assembleia, uma das funções que o consílio desempenha é a de apresentar-nos os deuses, deixando que observemos os seus comportamentos e apreendamos com os seus atenuados programas de ação. Por outra parte, sempre há quem nos abra o espaço da conversão alegórica. Faria e Sousa, fiel ao espírito do seu tempo, especializa-se em tal solução. Vénus, no poema de Camões, poderá representar a Igreja e a Religião Católica, além de ser «el Angel de la Guarda General de la Flota». A imensa maioria dos portugueses, que ficou em terra com o Velho do Restelo, não merece um Anjo da Guarda. O Anjo da Guarda é coisa dos «fortes navegantes», que são e sempre serão uma minoria. E talvez Vénus, a Vénus que há de desfilar na *passerelle* olímpica com meneios desenfreados dos quadris, fazendo tudo o que pode «pera que o desejo acenda e dobre» (*Os Lusíadas*, II.37.5), seja nada mais nada menos que Nossa Senhora, sem pecado concebida: «La reverencia, i temor con que perpetuamente se deve hablar de la Virgen Santísima Señora me retirò la pluma de dezir lo que tambien agora no digo, aunque lo apunto.» Faria e Sousa trata de adequar o panteão romano ao santoral cristão. Tal redução carece de um mínimo rigor epistémico. Nem sequer oferece um rigor entimemático. Pode ser considerada completamente descabida, embora seja evidente a habilidade patenteada. A alegoria só é convincente quando é imediatamente apreendida, sem ser preciso jogar às escondidas para o fazer.

Os *di consentes* são, na religião romana, os doze grandes deuses, seis do género masculino e seis do feminino, referidos no conhecido hexâmetro de Énio: Juno, Vesta, Minerva, Ceres, Diana, Vénus, Mars, Mercurius, Jovi, Neptunus, Vulcanus, Apollo. No consílio camoniano faltam, pelo menos, Juno, Diana, Minerva, Vesta, e Ceres. Nos *lectisternia*, algumas vezes, Baco alternava com Vesta, sem que nenhum deles tivesse lugar cativo. Estamos a falar de um Baco que, identificado com Liber, também é o deus italiano da fertilidade. No poema camoniano, Baco vem assumir a função da Juno eneádica. Faria e Sousa quer que seja o Diabo. Ou Mafoma, que não será gosto estragado tê-lo por tal, segundo nos lembra o ilustre comentador. Camões prescinde de Juno. A mulher fartou-se de trabalhar

improficuaamente na *Eneida*, e, depois do *surménagement* a que foi submetida, está a precisar de uma reforma dourada. De uma reforma que o narrador mobilizado por Camões quer que desemboque na Contrarreforma, medievalizando o espírito renascentista. O que seria d'*Os Lusíadas* se os deuses se conseguissem libertar da terrível e opressiva redução a que os obriga o dogmatismo quinhentista? É preciso ter em conta que estes deuses despreocupados, mais dia menos dia, vão ter que se dar (e já se estão a dar nos tempos de Camões) com o outro Concílio, o de Trento.

Voltando a Juno, é preciso reconhecer que a mulher foi muito explorada. Esforçou-se, empurrada por Virgílio, em levar a água ao seu moinho, mas acabou por ser uma perdedora. E dos perdedores não reza a história. Pelo contrário, Vénus, que a humilhou na *Eneida*, rejuvenesce. É uma triunfadora. A Ericina vem desempenhar o papel de protagonista e adjuvante. Sendo uma deusa, Vénus opõe e superioriza os homens aos deuses. Capaz de manipular as coisas dentro de coordenadas espaciotemporais, ocupa, por vezes, um registo causal que a confunde com a etiologia histórica. Com certeza que não é só a Vénus *pánde-mos*, padroeira da prostituição, mesmo tendo em conta o que a Ilha dos Amores parece ter de bordel. As ninfas só se entregam porque os Portugueses são gloriosos. Sua é «A glória por trabalhos alcançada» (*Os Lusíadas*, IX.18.5). Uma coisa é certa: *pánde-mos* ou *urânia*, Vénus está mais bonita que nunca. Júpiter, o *pater omnipotens* virgiliano, resulta imprescindível, tendo em conta que «el que llamó a Concilio es el verdadero Dios». O *pater omnipotens* dissolve-se no verdadeiro Deus do Cristianismo. Faria e Sousa, irmanando a *theologia nova* com a *theologia prisca*, consegue encontrar em Júpiter o Pai, acha caprichosamente lugar para o Espírito Santo — «Do rosto respirava um ar divino» (*Os Lusíadas*, I.22.5) — e acaba por identificar Marte com o Filho, dentro de uma lógica santiaguista que ao tempo ainda pervive. Fica resolvido o mistério da Santíssima Trindade, que, pelos vistos, os Gregos, inscientemente, já tinham à mão de semear. N'*Os Lusíadas* o papel de antissujeito cabe a Baco, que, como a *Pronuba* virgiliana, se define em frança oposição a Vénus. Vénus, volúvel, assume o constante arrebatamento; Juno defende o responsável contrato. Entre Vénus e Baco, assentes ambos no excesso ávido (*pleonexia*), não se dá tal oposição. Será preciso averiguar o alicerce lógico de tal transferência, num universo que, em linhas gerais, repousa solidamente no

chassis da *Eneida*. Os programas narrativos de Vénus e de Baco não ajudam a resolver tal contencioso. O Tioneu, muito anterior à sua introdução no poema camoniano, tem um programa muito seu. É um deus atípico, constelado de contradições, que, paradoxalmente, lhe permitem uma formalização holística. Baco dá para quase tudo. É homem e animal, másculo e afeminado, jovem e velho, repousado e frenético. É um deus extremamente versátil e excitável. Em Lesbos é *o-me-ste-s* (devorador de carne crua); em Naxos, Dioniso-Baco é *meilikhios* (feito de mel, apacível). É o deus do vinho e da intoxicação, da loucura ritual ou êxtase (*mania*), da máscara, do mundo ficcional do teatro, da crueldade desmandada, da expectativa de uma vida ultraterrena plena de alegrias. Castigador, também é o deus que regozija (*polige-the-s*). Baco, com todo o seu convincente realismo, é o deus da irrealidade. O seu reino é o reino do excesso e da transgressão. Não se fica na simples piela, com a sua conseguinte e passageira ressaca. A bebedeira, com ele, poderá ser causa de transportes violentos, e, nalguns casos, desembocará na demência. Uma demência que amplia os limites da liberdade. O Baco camoniano, banalizado, sempre distante do «*praeliis audax*» de Horácio (*Odes*, I.XII.21) nunca invoca as suas prerrogativas marciais. E nunca interioriza a indignidade de ser tratado pelos outros deuses, pelos seus pares, como um ser inferior a qualquer homem, sobretudo quando se tem que medir com a «gente ilustre Portuguesa» (*Os Lusíadas*, IV.15.1). O género humano está-se a impor ao divino, sem que tal transição restritiva provoque em Baco uma reação condigna. E os seus pares não revelam preocupação alguma com tal estado de coisas. Camões, n' *Os Lusíadas*, desativa a lógica da tragédia, evacuando a nemese. Os deuses permitem prazenteiramente que Vasco da Gama se superiorize a Baco. A situação é absurda. Camões deixa que o panteão dê não um tiro no pé, mas na cabeça. Será preciso reconhecer que o vate inabilitou para sempre o protagonismo do panteão. A partir de Camões, em processo que já tinha sido desatado por Ovídio, a mitologia greco-romana esvai-se definitivamente na lenda. O mito troca-se em literatura. O poeta acaba por nos dar não o panteão, mas sim um jogo pálido de sombras frivolamente banalizadas. Baco é filho de Zeus, de um pai que o ignora e maltrata. E agora, ainda por cima, em descrição definida que o seu programa narrativo original não consente — é preciso ter em conta que Baco goza de uma identidade diegética

muito anterior à personalidade *ad hoc* que Camões lhe proporciona —, é detestado por Vénus, que, de acordo com a evidência biográfica, lhe deu pelo menos um filho, Príapo, o jardineiro rubicundo que vive em permanente estado de ereção e acabará por contaminar a Ilha dos Amores. E Baco ainda tem tempo para ser o Deus do imperialismo pagão, o culto «vencedor da Índia» (*Os Lusíadas*, I.32.3), embora nunca tenha sido considerado um deus cívico. A casuística cristã, apesar da sua eficiência, nunca o conseguiu assimilar. Nietzsche e Rohde ainda tiraram dele efeitos surpreendentes. Vénus, a sua oponente, é incontrollável. A deusa cípria é uma oferecida. Quase todos os deuses convocados pelo Tonante, incluindo o mesmo Júpiter, lhe devem favores sexuais. O ascendente que tem sobre os seus pares obedece a uma causalidade genital. O que não impede que a sensual Vénus do Monte Érix se preste, se for caso disso, a fazer de *verticordia*, de *victrix* ou de *genetrix*. Ao fim e ao cabo, ela é a mãe do herói *ktiste-s*, do remoto fundador da estirpe romana. Tal solenidade não joga bem com a sua identidade demótica. Em nome da beleza, da sensualidade, da frivolidade e do capricho, ela é a corruptora do sistema. *Cherchez la femme!* Mas, surpreendentemente, no meio de uma tão excessiva abertura a deusa tem agora uma monomania: Portugal e os Portugueses. O seu patriotismo de romana adere imediatamente ao patriotismo lusitano. Vénus tem uma motivação genealógica. Justapondo *amor* e *patria*, Virgílio oferece uma das primeiras alusões da literatura latina a *Amor* como o *ónoma telestikón* (nome próprio para consagrar) de Roma, como o oculto nome ritual da cidade (SKULSKY 1985). Estamos perante uma problemática transição que, nas mãos de Camões, é de solução imediata. A Ericina é (era) «Afeiçoada à gente Lusitana / Por quantas qualidades via nela / Da antiga, tão amada sua, Romana» (*Os Lusíadas*, I.33.2-4). Já que não podem ter uma mãe, os Lusitanos arranjam uma bisavó. E a reverenda avozinha não peca precisamente pela sua incapacidade de entrega. De Júpiter (Zeus) concebeu Eros e Anteros, de Neptuno (Poséidon), Rodos e Herophilus, de Marte (Ares), Phobos, Deimus e Harmonia. Também parece ter-se entendido com Mercúrio (Hermes). O que não quer dizer que não tenha o seu lado sério, a sua costela de Urânia. Pode ser, por exemplo, a *mater genetrix*, carregada de erotismo cósmico, que tão bem se adapta a qualquer monismo, sobretudo se tiver vocação panteísta, como acontece com o estoicismo, onde se

igualada com o *lógos*. Mas o hedonismo sensual de Vénus, apesar de ter sido sucessivamente violentado pelo (neo)platonismo, é irreduzível. No seu excesso, Vénus reflete-se, até certo ponto, na vocação transgressora de Baco. Não admira que a mulher, que em Camões está longe de ter o talante agónico e depressivo da Urânia, se mexa à vontade no Olimpo. E que toda a gente goste dela, já que é linda de morrer e, especializada na luxúria (*makhlosyne-*), vai de cama em cama, deixando um rasto orgasmático de prazer. Mas agora, contrariando a sua volatilidade, Vénus está bem presa à terra. Toda a sua biografia roda à volta do caso que teve com Anquises. Camões não permite a Vénus nenhum dos seus habituais desvios. Já trabalhou a tempo inteiro na *Eneida* e agora obrigam-na a desempenhar de novo uma mesma missão. E aceita com entusiasmo o novo encargo. Já conhece o *libretto*. De todos os deuses que intervêm no poema, ela é sem dúvida a que se mostra mais viva, talvez porque Camões a importa quase integralmente de Virgílio. Algo arbitrariamente, Camões coloca os proto-romanos da *Eneida* e os Portugueses de fins do Quatrocentos num mesmo ciclo histórico. Agora a Vénus *victrix* faz do Gama o seu epafrodito. Bem vistas as coisas, embora Lusitana rime com Romana, Eneias está longe de rimar com Gama. Na estância 33 do Canto I, Vénus, assumindo a defesa (*apologia*) dos Portugueses, envereda por um raciocínio epidíctico. É um raciocínio comprometido, altamente voluntarista, que deve mais à vaidade que à razão. Nem defende nem refuta: elogia. A defesa traduz-se em louvor: a ténpera dos Portugueses, submetidos a tratamento retórico, garante e justifica os seus invulgares merecimentos. Merecem a atenção preferencial da deusa, já que são os remotos sucessores de Eneias. É um assunto de família. Os Portugueses, que muito raramente sabem latim, são latinizados a martelo. Tudo neles desperta a memória dos ilustres Romanos. Já João de Barros (1943), num dos seus panegíricos, nos diz, sem fundamentar devidamente a sua conclusão, que «a nação portuguesa hoje mais que nenhũa (se me não engano) conserva a gravidade e desejo de honra, que antigamente soía ter o povo romão». E a sociedade francesa? E a inglesa, a italiana ou a espanhola? É provável que Barros se tenha enganado. Como quer que seja, só os Portugueses poderão aceder à realização plena de uma nova *romanitas*. Vénus ama os Portugueses por associação. Pelo *ar de família*. Não importa que cartagineses, visigodos e árabes tenham tratado de nos deslatinizar. Está tudo dito. A decisão é

oficial e provém da *intelligentsia* aristocrática. Há que ativar o *nobilitare*, que para isso estamos, ou pensamos estar, no Renascimento. Não será um Renascimento como o de Florença, mas é o que se pode arranjar cá para as bandas ocidentais, porque é evidente que Lisboa não é Roma, Évora não é Ferrara e Coimbra não é Bolonha. Está decidido. Somos Romanos! Tal solução vem colidir frontalmente com o posicionamento de Baco. Sendo um deus italiano, Liber nunca foi um deus romano, embora tenha chegado a dar água pela barba à República. Lívio conta-nos a trabalhadeira que tiveram as autoridades romanas para suprimir as *Bacchanalia* (186 a. C.), que comprometendo os padrões tradicionais da família e da autoridade, ameaçavam a ordem estabelecida. Daí a indiferença, e até o solapado desprezo, que Júpiter nutre por Baco. Vénus quer que os Portugueses cheguem à Índia; Baco, está a ser expoliado, e, ferido na sua *time-*, não poderia permitir tal infração. E, mesmo assim, a única coisa que faz, é invocar o *uti possidetis*. Face à energia da coletividade humana, empenhada na expansão, o egoísmo totalmente individualista, embora inoperante, do divino Tioneu, que é, desde a primeira vez que aparece, um perdedor. Para tomar uma decisão definitiva sobre a matéria, Júpiter convoca um consílio. À primeira vista parece tratar-se de uma assembleia deliberativa, que, mais ou menos democraticamente, se debruça sobre o futuro e toma decisões. Mas, se prestarmos um pouco mais de atenção, verificaremos que também estamos a lidar com um espécimen do género judicial. Júpiter tem de resolver um contencioso. Confrontam-se dois deuses. Um deus e uma deusa. A vontade de um deles há de ceder perante a vontade do outro. Qual deles tem razão? As vontades de Vénus e de Baco contrapõem-se, embora ambas se tenham que sujeitar aos desígnios inelutáveis do Fado. O triunfo de Vénus passa a determinar a boa estrela dos Portugueses. Baco, estruturalmente inferiorizado, incapaz de tomar qualquer iniciativa, está sempre a defender-se. Homens e deuses estão virados contra ele e o Lieu acabará por ser sujeito a ignominiosa e injustificada degradação. Nada pode fazer, porque o protagonismo do Fado inabilita-lhe qualquer iniciativa válida. O comportamento dos deuses é inexplicável. Poderá ter um esqueleto alegórico, mas tal alegoria é indestrinçável. Ou poderá, diferentemente, procurar uma *reductio ad absurdum* da empresa que o poeta canta. Quando a contenção começa a ser descuidada, não tarda muito que a ironia faça ato de presença. Embora o

poeta nos diga, no meio daquela confusão, que «A qualquer seus amigos favorecem» (*Os Lusíadas*, I.34.8), não vemos que ninguém saia em defesa de Baco. Baco não tem aliados. E, o que é pior, nem sequer tem amigos. Os dados estão carregados em favor de Vénus e em patente desfavor do Cilineu. Por outro lado, o Consílio dos Deuses é, no seu todo, um outro discurso epidíctico. Louva-se, julga-se, condena-se. Gasta-se o tempo no elogio e na deprecação inargumentais. O louvor, mesmo que seja em boca própria, serve de evidência e, sempre que for convincente, pode ser apresentado como prova. O louvor é *pístis*. Os Portugueses participam da *ovatio* tributada a Vénus. Face a Baco, a pretensa assembleia-tribunal faz gala, descaradamente, de um notável *parti pris*. A maioria absoluta está do lado de Vénus e dos Portugueses. Repare-se que a função canónica do discurso epidíctico é o louvor e a censura. Presente a tribunal, para os Romanos uma causa podia ser *honest*, *torpe*, *dúbia* e *humilde*. A causa lusitana é sumamente *honest*. É uma causa que se impõe pela sua simples presença, uma causa que, na sua estrutura imanente, se presta a imposição imediata. A sua grandeza torna-a *honest*. E convincente, mais do que simplesmente persuasiva. O «forte Lusitano» é um indivíduo impecável. Não se contentando com ser lusitano, ainda por cima é forte. A não ser que lusitano e forte sejam sinónimos. A ser assim, talvez valha a pena assumir o ceticismo de W. V. O. Quine face à sinonímia. Os deuses, espezinhando o seu par, que sustenta uma causa eminentemente *torpe*, merecedora de censura imediata, ou não viesse contraditar a *honest* Causa Portuguesa, aplaudem freneticamente a «forte gente / de Luso», da qual, já que não têm mais nada que fazer, nunca perdem «o pensamento» (*Os Lusíadas*, I.24.4). Será que os Deuses, como o capitalismo nosso contemporâneo, têm interesses em Portugal? Baco, segundo Marte, é um tipo que «parece que é suspeito» (*Os Lusíadas*, I.38.8). Nunca nos é revelada a verdadeira causa de tal suspeição. Por que é que os deuses, no poema, sentem tão grande malevolência para com Baco? Como assembleia deliberativa ou tribunal o consílio resulta, logo de entrada, algo supérfluo, seja qual for o seu indiscutível valor ornamental. Júpiter é claro. A questão já está decidida de antemão: «Deveis ter sabido claramente / Como é dos Fados grandes certo intento / Que por ela se esqueçam os humanos / De Assírios, Persas, Gregos e Romanos» (*Os Lusíadas*, I.24.5-8). Não há decisões que valham. O(s) Fado(s) é(são) inelutável (inelutáveis). Os seus desígnios são

necessários. Aproxima-se o Quinto Império. A sua chegada é iminente. *Cedat* e *taceat* conjugam-se. Os feitos dos Lusitanos desalojarão da memória histórica as façanhas dos súbditos dos outros quatro impérios. Já ninguém saberá de Assurbanípal, de Ciro, de Péricles, de Augusto, porque D. Manuel, mais persuasivamente forte que todos eles, os condena à desmemória. Parece que já se começa a desenhar a síndrome do Quixote. O indivíduo, na sua imperfeita limitação empírica, quer-se medir com o paradigma. O discurso introdutório de Júpiter não faz senão arrastar a carroça do Fado. Os Portugueses, evemerizados, superiorizam-se a Baco, com a anuência plácida de todos os outros deuses. Alguns até parecem dispostos a cantar os parabéns a você aos Portugueses. O Cilineu, mais adiante, revelar-nos-á o seu receio de que os Portugueses «do Mar e do Céu, em poucos anos, / Venham Deuses a ser, e nós, humanos» (*Os Lusíadas*, VI.29.7-8). Com o *placet* dos outros deuses, que não se sentem minimamente beliscados pelo desprestígio do seu par, o milenar título imperial de Baco é desautorizado. De nada lhe vale nunca lhe ter tirado «Fortuna ou caso / Por vencedor da Índia ser cantado / De quantos bebem a água de Parnaso» (*Os Lusíadas*, I.32-3-4). Até certo ponto, é inegável que o impulso epidíctico do consílio, convocado não para resolver um contencioso, mas para tributar uma *ovatio*, não faz senão prolongar o *encomium* do proémio. O *élan* epidíctico, é, sem qualquer sombra de dúvida, o ingrediente mais importante do poema e o seu mais importante fator estrutural. Camões, partidário de uma conceção dinâmica e didática do louvor, acredita na sua força perlocutiva: «Que a virtude louvada vive e crece / E o louvor altos casos persuade» (*Os Lusíadas*, IV.81.3-4). Camões está a inventar os Portugueses, transformando-os em Lusíadas, em promoção epidíctica, proporcionando-lhes, de acordo com a tradição helenística da apoteose, de filiação evemerista, uma particular e hiperbólica doação de consciência que confunde imaginação e realidade. O Portugal camoniano é uma *imagi-nação*. Camões naturaliza a auxese, obrigando o português a assumir uma quotidiana identidade hiperbólica. É difícil averiguar se Camões se entrega à educação ou à propaganda. Ele é, sobretudo, um *excitator Lusitaniae*. Um *excitator* dentro de linhas marcadas. É preciso ter em conta, contudo, que ele joga com um pau de dois bicos, dirigindo-se primeiro aos seus conterrâneos, a um auditório restrito e endógeno suscetível de adesão empática, e, simultaneamente, a

um auditório universal — «Que se espalhe e se cante no Universo» (*Os Lusíadas*, I.5.7) — muito mais difícil de persuadir, já que, alheio e indiferente aos valores da comunidade lusitana, não pode ser engodado pela grandeza egotista das gestas pátrias. Tal limitação torna o poema algo provinciano, completamente incapaz de assumir a universalidade da *Eneida*. O leitor implícito d'*Os Lusíadas* (e até o ideal e o modelo) há-de ser português, cristão e monárquico. O poema de Camões é, entre outras coisas, um ato político, um ato de patriotismo. De um patriotismo que atende mais ao regime vigente, à Monarquia autoritária e às camadas aristocráticas que a guarnecem, do que à Nação propriamente dita. Mais do que um país, o poema parece cantar um regime. Seja como for, é evidente que o que o narrador-*rhétor* quer é provocar ou aumentar a adesão do auditório à tese epidíctica proposta, atitude que poderá libertar uma força perlocutiva conducente à intensificação de uma ação unidirecional dogmaticamente normalizada e hiperbolicamente naturalizada. O poema desprende efeitos perlocutivos. É legítimo, conveniente, patriótico e honroso expandir o Império e a Fé e persistir em tal expansão. Tal como os deuses abúlicos se entremetem inexplicavelmente na monotonia da crónica, os Lusitanos, irresponsáveis, enfiam-se no âmago do mito e da história. «Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta» (*Os Lusíadas*, I.3.7-8). A prova de tal desiderato imperativo faz-se esperar. Sem nada ainda terem feito, os Portugueses, no próêmio do poema, já são os maiores. A *res facta*, sobrevalorizada retoricamente, anula a lenda. Castanheda e Barros podem mais que Sófocles e Nonno de Panópolis. Mas Camões, na sua brutal redução voluntarista, esbarra com a incomensurabilidade. O problema fulcral de Camões é de carácter metrológico. A sua atividade sincrítica é, com excessiva frequência, irresponsável. O teor e o veículo nem sempre se adequam. O excesso epidíctico de Camões fá-lo incorrer em *hybrís*. A *némesis* só chegará com Sebastião, quando, incitado pelo vate, o jovem rei, tresloucado, acometa «os muros de Marrocos e Trudante» (*Os Lusíadas*, X.156.4). O Consílio dos Deuses desfaz-se de Baco, que vai perdendo força até se esvair em fumo, em nada, e condena os Portugueses ao triunfo desmedido. Clausurado o Consílio, é hora de voltar à vida real. E de conceder parte da razão a Baco, que não deixa de a ter, mesmo que a tenhamos de encontrar no fundo de um copo.

BIBL.: BARROS, João de, *Panegíricos*, ed. Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1943; BOSWORTH, Brian, «Augustus, the *Res Gestae* and Hellenistic Theories of Apotheosis», *The Journal of Roman Studies*, 1999, Vol. 89, pp. 1-18; HORÁCIO, *The Odes and Epodes*, ed. C.E. Bennett, Cambridge, MA-London, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1988; PETRONIUS, *Satyricon*, trad. W. H. Rouse, Cambridge, MA, London, Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1969; SIMS, James H., «Christened Classicism in *Paradise Lost* and the *Lusiadas*», *Comparative Literature*, 1972, Vol. 24, n.º 4, pp. 338-356; SOUSA, Manuel de Faria e, *Lysiadas Comentadas*, Lisboa, IN-CM, 1639-1972; SKULSKY, Susan, «Inuitus regina: Aeneas and the Love of Rome», *The American Journal of Philology*, 1985, Vol. 106, n.º 4, pp. 447-455.

Luís de Oliveira e Silva

CORREIA, Manuel (Elvas, c. 1550?-Lisboa, 1609). As informações contidas na portada da edição (póstuma, 1613) d'*Os Lusiadas do Grande Luis de Camoens. Príncipe da Poesia Heroica. Commentados pelo Licenciado Manoel Correa* dão este sacerdote como «natural da cidade de Elvas», «examinador Sinodal do Arcebispado de Lisboa e Cura da Igreja de S. Sebastião da Mouraria». Acrescentar-se-á que, paralelamente, exerceu funções como prior de Santa Justa (BRANDÃO 2007, p. 229). Do que foram o seu berço e o seu percurso (família, meios que frequentou, escolas por que passou para se formar em Direito Canónico, viagens que fez, ...), nada se sabe. Sinais vários, porém, indicam que na viragem do século teria alcançado um estatuto de prestígio: relevante é o facto de haver estabelecido correspondência com o famoso humanista Justo Lúpsio, em cujas *Epistolarum Selectarum Centuriae VIII* surge, com data de 25 de outubro de 1600, uma carta dirigida a Manuel Correia («Emanueli Correa Lusitano»); igualmente dignas de registo são as iniciativas a que ficou associado, desde a atuação, a convite de Pedro de Mariz, no júri de um *certamen* poético em honra de S. João de Sahagun, até ao apoio que concedeu a pelo menos três edições. Há que realçar a diversidade de interesses e contactos assim manifestada: para lá da *Historia do Bemaventurado Sam Ioão de Sahagun* (1608-1609), de Pedro de Mariz, os *Opuscula* do músico Duarte Lobo (1602) e o *Tomus Primum Enarrationum in Priores Tres Libros Aphorismorum Hippochratis, cū Paraphrasi in Cõmentaria Galeni* (1603), do cirurgião e catedrático de Medicina Ambrósio Nunes, contam com epigramas latinos de Manuel Correia a servir-lhes, paratextualmente, de encomiástica abertura.

Colaborante na publicação de títulos alheios, Manuel Correia deixou, em contrapartida, inédita a obra própria. Talvez não fosse essa a sua vontade definitiva, já que não só parece ter desejado estampar as «anotações» a *Os Lusíadas* como ainda prometeu, no prólogo que as apresenta («O Comentador ao Lector»), «outra, ou outras [obras], em diferente estilo e linguagem». Talvez a morte («antecipada morte», na expressão de Pedro de Mariz) o impedisse de imprimir alguns trabalhos, cujo tema não chegou a explicitar. Ao preterir ou ao adiar a entrega dos textos ao prelo, «pouco inclinado a impressões (como é a maior parte desta nossa nação Portuguesa)», Manuel Correia afirmava seguir uma prática arreigada; embalado por esta tradição, estaria longe de imaginar que se tornava em mais um dos casos problemáticos da história da cultura e da literatura portuguesas. Na verdade, é hoje uma figura virtual ou nebulosa, pois, excetuando aquelas composições panegíricas e uns «versos latinos» em homenagem a S. João de Sahagun (inseridos, a fls. 165v-166v, na Segunda Parte da *Historia* redigida por Mariz), da obra que produziu apenas restam ou notícias de textos «naufragados» ou uma «sementeira» que, alterada por um terceiro (Pedro de Mariz), perdeu a marca plena da sua identidade autoral.

Do conjunto das obras que os bibliógrafos atribuem a Manuel Correia, ignora-se o paradeiro da correspondência mantida com amigos e com Justo Lúpsio (de que sobreviveu tão-só a réplica do humanista flamengo), do «Comento que fazia sobre Ausónio Poeta» e de «Ûa arte em Português de Gramática Latina» (BARRETO, f. 756). Quanto a «Ûa tradução de Cornélio Tácito em Português, na qual o ajudava Francisco de Fontes, homem de capa e espada, mas de muita habelidade e erudição» (BARRETO, f. 756), ou quanto a *Os Lusíadas* [...] *Commentados*, suscitam perguntas que, embora distintas, têm um denominador comum: carecem de solução.

Importa escutar as palavras de João Franco Barreto: Manuel Correia terá preparado uma tradução de Tácito em parceria com Francisco de Fontes, «um dos valentes homens de Lisboa, insigne gramático e célebre poeta, acérrimo defensor e suave amigo de Justo Lúpsio e de Puteano» (BARRETO, f. 454v). Sem dúvida, Francisco de Fontes quis publicar uma versão portuguesa da *Vida de Cneo Iulio Agricola* e para tal obteve licença, confirmada em abril de 1611 pelo punho de Bertolameu da Fonseca, Deputado do Santo Ofício. O texto não foi dado à estampa, por motivos

desconhecidos. Todavia, a cópia disponível na Biblioteca Nacional (COD 1675 — o manuscrito submetido ao escrutínio da Inquisição e no seu «secreto» guardado durante largas décadas) mostra, quer pelo título, quer pela dedicatória, quer pelo preâmbulo endereçado «Ao Leitor», que Francisco de Fontes fala sempre na primeira pessoa do singular e propõe o texto (parcela inaugural de «todo Tácito traduzido»...) como fruto exclusivo do seu labor. Na *Vida de Cneo Iulio Agricola, escrita por Cornelio Tacito, traduzida de Latim em Linguagem por Francisco de Fontes*, não há memória do Padre Manuel Correia; se porventura se justificava, acabou omitida.

Diferente é o que se observa n'*Os Lusíadas* [...] *Commentados*, livro que resulta do resgate das «anotações» que Manuel Correia fizera e que, na «desordem» causada pela sua morte, correriam risco de abandono. Mariz frisa ter comprado o manuscrito que «o tribunal da Legacia» mandara «rematar em almoeda, como espólios da Sé Apostólica», e sobretudo enfatiza ter cuidado da sua edição, onde não rasurou o nome de Correia nem escondeu os laços que com esta sua obra criara. Aliás, louvores patentes na *Historia do Bemaventurado S. João de Sahagum* e reiterados no introito «Ao estudioso da lição poética», n'*Os Lusíadas* [...] *Commentados*, garantem que Mariz votava estima e admiração ao «grande» Manuel Correia, a quem não hesita em aplaudir como douto e versado nas línguas latina, grega e hebraica. Mas sem intenção (ou de propósito, numa ânsia de protagonismo?), também concorreu para diluir a sua figura, pois sobrepôs-se-lhe ao interferir nas «anotações», «procurando que algũas cousas que os muito escrupulosos diziam faltava neste comento antes que se imprimisse, se não achem agora menos nele. Principalmente em alguns lugares até ora não entendidos, ou interpretados contra o verdadeiro intento do Poeta». Nem a alegada «licença» de Correia («sem a qual (pode ser) que lhe não metera a mão em sua sementeira») atenua as implicações deste gesto.

Por mais completa e concluída que estivesse a obra de Correia, pesou sobre ela — sobre o seu todo e sobre as suas partes — a ambígua intervenção de Mariz. Ambígua porque tão flagrante no seu anúncio como discreta na sua execução: nunca, no texto, nem sequer quando emerge um «eu», ocorre uma separação nítida das vozes, a tal ponto que só o acesso (improvável hipótese...) aos manuscritos originais consentiria destrinçar o

que, n' *Os Lusíadas* [...] *Commentados*, é da lavra de Correia e o que é de Mariz. Havendo pormenores suscetíveis de apuramento através de novas pesquisas (quem se deslocou a Itália e, sobre as raízes de Vergílio, falou de «ũa Aldea mui triste junto a Mântua, chamada Andes, onde eu já estive espantado de ver a tristeza do lugar e excelência do Poeta que ali nasceu»? — f. 162), há outros — fenómenos de contradição, na sua maioria — que, à falta de testemunhos seguros, não logramos deslindar. Eis alguns exemplos: 1) As numerosas remissões para os *Dialogos de Varia Historia* são da responsabilidade de Mariz, seu autor, ou de Manuel Correia? 2) Quem foi de opinião que a ilha dos Amores era Santa Helena (f. 255v)? Quem advertiu que não era («Muitos tem para si, que esta ilha de que o Poeta aqui fala, seja a de Santa Helena, mas enganam-se, porque foi um fingimento que o Poeta aqui fez [...]» — f. 250)? 3) Quem se demarcou das glosas inclusas nas edições de 1584 e 1591, a cujos erros e lhanza vai chamando ironicamente «boa graça» e «galantaria» («é boa graça haver quem diga e comente que Mandinga é rio», f. 145v; «o gentil metal supremo, não falta quem declare brocado, que é boa galantaria», f. 151)? Seria a mesma pessoa que justificou a censura exercida nessas edições sobre trechos eróticos? 4) Acerca da estância 89 do Canto IX, sentenciase: «Por isto se lhe emendaram e declararam algũas octavas deste Canto, e com razão, porque nenhũa cousa faz na vida maior mal, nem prejudica mais a consciência que a lição de Autores torpes e depravados» (f. 259). O mesmo comentador seria capaz de advogar a total inocência das estrofes do episódio da Ilha Namorada (fls. 255v-256)?

É verosímil que de Manuel Correia dependa a orientação geral do «comento»: a insistência na autonomia política lusa, o encarecimento da erudição, o zelo na preservação de uma imagem moralmente impecável do vate. Impressiona, n' *Os Lusíadas* [...] *Commentados*, concebidos numa época em que Portugal integrava a monarquia hispânica, além do apartamento ostensivo de portugueses e castelhanos, a valorização sistemática e firme do Reino de Portugal e dos Reis de Portugal. Sobejavam pretextos para celebrar os Habsburgos; porém, essa celebração prima, aqui, pela ausência. *Os Lusíadas*, exaltados como símbolo e espelho da consciência nacional (até em resposta a formas de apropriação que as traduções castelhanas — com relevo para a de Luis Gomez de Tapia, vinda a lume em Salamanca, no ano de 1580 — haviam ensaiado),

são objeto de uma consagração, e neles se procura evidenciar, com esmero, o brilho de um *opus magnum*, assente na lição de Antigos e Modernos, sagrados e profanos.

Potencial político e qualidade poética são apreciados como rostos de uma única medalha, e para tanto mobilizam-se argumentos em voga na teorização literária que florescia em Itália e daí irradiava: fecundo é o uso da noção platônica de furor, pois evocar essa transcendência misteriosa significa destacar *Os Lusíadas* como obra de um gênio; e não menos relevante é o cultivo da leitura alegórica enquanto estratégia de defesa de um texto cuja audácia muitos confundiriam (repete-se, no «comento») com a transgressão de recomendáveis padrões de decoro.

Vejamos melhor. A protecção do poema e de seus eventuais excessos recorre, por um lado, a processos retóricos que os salientam, como a *anticipatio* ou a *concessio*. É assim que quem urde o comentário da estância 31, III, com suas exclamações sobre o «sensual» amor que movia D. Teresa, se apressa a reprovar: «O melhor fora, ou dissimulá-lo de todo, ou falar por termos mais honestos» (f. 82). Ou então, acerca do castigo a que Afonso de Albuquerque sujeitara Rui Dias (*Os Lusíadas*, X.45-49): «o nosso Poeta não divera nesta parte mostrar-se tão rigoroso contra um tão honrado e pontual Capitão que tudo fazia tão bem feito, antes lhe houvera de parecer mal ãa tão desenvolta e desenfreada maneira de proceder em casa onde devia ter diferente respeito, e em tempo que melhor contado fora andar com o sentido em Deus, que em sensualidades e desenvolturas» (fls. 274v-275). É ainda assim que se rebatem reações escandalizadas à estrofe 119 do Canto X, asseverando não constituírem um ataque à Companhia de Jesus.

Por outro lado, explora-se a eloquência do silêncio ou da dissimulação. Notas como as que se reportam à sensual descrição de Vénus, no Canto II, pautam-se por um cauteloso laconismo («Vai o poeta por estas octavas tratando como Vénus apareceu a seu Pai, não tem cousa de dúvida» — fls. 46v, 47). Quanto aos escólios sobre passos do Canto IX, alargam-se para jogar com as noções hermenêuticas de sentido literal e alegórico, amalgamando-as e pervertendo-as no afã de dissipar rastros de pecado: após decretar que as ninfas são «várias fontes e ribeiras que entre os bosques daquela ilha os Portugueses iam achando» (f. 255v), decreta-se também que «Este é o sentido literal destas octavas: e neste sentido ficam

elas sem nenhuma espécie de desonestidade, que alguns lhe quiseram atribuir: entendendo-as contra a intenção do Poeta, como me consta que ele o dizia, e assi como aqui estão impressas as tinha emendadas, por conselho dos Religiosos de S. Domingos desta cidade, com que tinha grande familiaridade» (fls. 255v-256).

Urge reter esta fórmula — «como me consta» —, distinta, na sugestão de distância, de outras, por certo de Manuel Correia, que sublinham elos de proximidade com o Poeta («como ele me disse», f. 211; «assi o ouvi a Luís de Camões», f. 243v; «eu em sua vida pratiquei isto com ele [...] segundo tínhamos estreita amizade», f. 252v). Mariz, mais novo do que Correia, não poderia orgulhar-se de tanto. Estaremos em face de uma intervenção sua, hábil a invocar a autoridade de filtros dominicanos para legitimar a oferta do texto d'*Os Lusíadas* numa versão que retomava, sem cortes nem metamorfoses, a letra da *editio princeps*?

Talvez nunca saibamos exatamente o que foi o trabalho de Manuel Correia sobre «os cantos» de Camões, mas essa impossibilidade é em parte compensada pelo que deixa descobrir. N'*Os Lusíadas* [...] *Commentados* convive a leitura de dois sacerdotes, empenhados em refutar o que denunciavam como um coro mais ou menos difuso de críticas às ousadias do poeta (desde a liberdade linguística traduzida nos neologismos, até ao teor de seus juízos e ficções). É realmente ingénua a cegueira que dita a interpretação de passos melindrosos, ou a desfocagem dos versos é tática? A verdade é que o «comento» acompanha o texto de Camões, isto é, acompanha uma lição que, isenta de mutilações censórias, rejeita o castigo infligido ao poema nas edições de 1584, 1591 e, embora mitigado, na de 1597, apesar dos seus protestos de fidelidade ao «original antigo».

Quer isso também dizer que *Os Lusíadas* [...] *Commentados* mostram que a censura da épica de Camões não foi linear. Repare-se: no ano de 1611 (ano da aprovação deste livro, só concluído em 1613), o revedor inquisitorial Fr. António de Saldanha adotou tolerância idêntica à que Fr. Bertolameu Ferreira professara, em 1572, no momento de conceder o seu «nulla obstat» à *editio princeps* do poema. E já o mesmo havia feito Fr. António Freire, quando assinou, em 1606, a licença que valeu para as edições de 1609 e 1612, ambas apostadas em regressar (de modo absoluto, a de 1609; com vacilações, a de 1612) ao enunciado de Camões. Todas

estas edições d' *Os Lusíadas* — 1609, 1612, 1613 — foram dedicadas a D. Rodrigo da Cunha, Deputado do Santo Officio: semelhante inflexão de rumo nada tinha, pois, de clandestino.

Em suma, se quando olhamos de perto *Os Lusíadas* [...] *Commentados* a figura de Correia se dissolve numa teia de relações e dúvidas, outras emergem, formando uma cadeia de eclesiásticos que, ou *de motu proprio*, ou por obediência ou por conveniência, se conjuraram na salvação do poema. Estranho? Não. Para compreender, cumpre lembrar que a realidade é complexa e que a história é feita de mudança.

OBRAS:

Eduardi Lupi Lusitani Civis Olisiponensis, In Metropolitana eiusdem vrbis Ecclesia beneficiarii & Musices praefecti Opuscula [...]. Nunc primum in lucem edita. Superius. Antuerpiae, ex Officina Plantiniana, Apud Ioannem Moretum, 1602.

Historia Do Bemaventurado Sam João de Sahagum, Patrão Salamantino, Primeyra Parte. E as Historias Da Invenção & maravilhas do Sancto Crucifixo de Burgos, E da Paxão da Imagem de Christo N. R. feyta pelo Sancto Varão Nicodemus. Em as quaes entrão outras muytas, tambem Pias, & admiraveis. Auctor Pedro de Mariz, Sacerdote Coimbricense. Dedicadas a sua Excellencia Dom Francisco de Sandoval & Rojas, Duque de Lerma & Sea, &c. Em Lisboa per Antonio Alvarez. Com as Licenças & Approvações necessarias. Anno do Senhor 1609.

Tomus Primus Enarrationum in Piores Tres Libros Aphorismorum Hippochratis, cū Paraphrasi in Cõmentaria Galeni. Auctore Doctore Ambrosio Nunnio Militiae Iesu Christi Equite Aurato, Catholicae Maiestatis Medico, & Chirurgorum praefecto, in inclytaq Salmanticensi Academia Vespertinae Praelectionis Medicae facultatis professori iam emerito, Conimbrica, Ex Oficina Didaci Gomez Loureyro Academiae Architypographi. Cum facultate Supremi Senatus, Inquisitionis & Ordinarij. Anno Domini 1603.

Os Lusíadas do Grande Luis de Camoens. Principe da Poesia Heroica. Commentados pelo Licenciado Manoel Correa, Examinador synodal do Arcebispado de Lisboa, & Cura da Igreja de S. Sebastião da Mouraria, natural da cidade de Elvas. Dedicados ao Doctor D. Rodrigo d'Acunha, Inquisidor Apostolico do Sancto Officio de Lisboa. Per Domingos Fernandez seu Livreyro, Com licença do S. Officio, Ordinario, y Paço. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck. Anno 1613 (nova edição saiu nas *Obras do Grande Luis de Camões, Principe dos Poetas Heroycos, & Lyricos de Hespanha, Novamente Dadas a Luz com os seus Lusíadas Commentados pelo Lecenciado Manoel Correa Examinador Sinodal do Arcebispado de Lisboa, & Cura da Igreja de S. Sebastião da Mouraria, & Natural da Cidade de Elvas, com os Argumentos do Lecenciado Joam Franco Barreto, e agora nesta ultima Impressão correctæ, & accrescentada com a sua Vida escrita por Manoel de Faria Severim*, offerecido ao senhor Antonio de Basto Pereyra, Lisboa Occidental, na Officina de Joseph Lopes Ferreyra, Impressor da Serenissima Raynha Nossa Senhora, & à sua custa. MDCCXX. Com todas as licenças necessarias).

BIBL.: ALBUQUERQUE, Martim, *Um Percurso da Construção Ideológica do Estado. A Recepção Lipsiana em Portugal: Estoicismo e Prudência Política*, Lisboa, Quetzal, 2002; ALMEIDA, Isabel,

«“Este nosso Camões”», in AA VV, *Estudos. Homenagem a Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas, 2007, pp. 337-368; BARRETO, João Franco, *Bibliotheca Lusitana* (manuscrito fotocopiado, disponível na Sala de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal); BRANDÃO, Fíama Hasse Pais, «Manoel Correa, a figura», in *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos (Temas de Literatura e de História Portuguesas)*, 2.^a ed., Lisboa, Teorema, 2007, pp. 227-244; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982.

Isabel Almeida

CORTE-REAL, Jerónimo. Poeta e pintor português, iluminador das suas próprias obras poéticas, nasceu em lugar e data ignorados a ponto de não ser possível «sequer uma presunção razoável», como escreveu o mais citado dos seus biógrafos. Faleceu em Évora a 15 de novembro de 1588, segundo Henrique Freire pôde comprovar.

Indisputavelmente um dos dois épicos maiores da literatura portuguesa de Quinhentos, Corte-Real perdeu esse estatuto a partir da Restauração de 1640 e da publicação do comentário a *Os Lusíadas* de Faria e Sousa (1639), passando para o discurso da história literária como um émulo (fracassado) de Camões. As raras opiniões divergentes que depois lhe atribuíram personalidade e grandeza encontravam-se fragilizadas pela noção de que Corte-Real teria iniciado a carreira poética quando Camões estaria a terminar a sua.

Todavia, ao revés do que ensinou a tradição crítico-historiográfica, que colocou *Os Lusíadas* no lugar fundador da epopeia portuguesa, encontra-se hoje demonstrado que o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu Estando D. João Mascarenhas por Capitão da Fortaleza*, o primeiro dos três poemas épicos de Corte-Real, foi concluído, conhecido publicamente e dedicado ao rei D. Sebastião, através de um manuscrito autógrafo, bem antes da publicação do poema de Camões. Embora tendo sido impresso só em 1574, esse vasto poema em 21 cantos já circulava muito antes, com certeza em 1570 e com alta probabilidade em 1568. A versão impressa, ligeiramente diferente, pode ter tardado por várias razões, entre as quais se incluem os obstáculos técnicos e financeiros levantados pela reprodução das iluminuras que constam do autógrafo oferecido ao rei, bem como certa relutância do poeta em colocar o seu nome à mercê do escrutínio público.

Com efeito, a edição de 1574 surge destituída de ilustrações (com exceção de uma gravura de Jerónimo Luís a servir de portada) e o nome do autor comparece somente numa folha interior (como já acontecia com o manuscrito iluminado).

A importância da epopeia de Corte-Real para o conhecimento da obra épica de Camões está, em primeiro lugar, nas múltiplas afinidades e coincidências entre ambas. Quer *Os Lusíadas* quer o *Segundo Cerco* foram dedicados a D. Sebastião; ambos os textos foram impressos num tipógrafo de Lisboa, António Gonçalves; ambos utilizam o decassílabo de matriz italiana (geralmente o heroico, com acentos principais na 6.^a e na 10.^a sílabas); ambos celebram uma multiplicidade de heróis ao serviço de Portugal. E se é difícil imaginar que a conceção do herói no texto de Corte-Real — em cuja Proposição se diz que se vão cantar virtudes «dos Portugueses» — tenha influído sobre a decisão de cantar os feitos dos «Lusíadas», é, porém, certo que o louvor do capitão «A quem Belona e Marte engrandeceram» (*Segundo Cerco*, IX) se parece muito com o dos heróis «a quem Neptuno e Marte obedeceram» (*Os Lusíadas*, I.3).

Com efeito, a «Lira sonora» de Corte-Real (*ibidem*) repercute-se em Camões (*Os Lusíadas*, X.128); «um Reino de riquezas abundante» (*Segundo Cerco*, I) devém «a terra de riquezas abundante» n' *Os Lusíadas* (VII.1); os «caminhos / nunca dantes tratados», de Vasco da Gama (*Segundo Cerco*, início do Canto XXI), tornam-se nos «mares nunca dantes navegados» (*Os Lusíadas*, I.1); a apóstrofe indignada de Corte-Real que começa «quanto melhor vos fora, ó bons soldados» (*Segundo Cerco*, XI) parece ter servido bem ao velho do Restelo («Quanto melhor nos fora, Prometeu» em *Os Lusíadas*, IV.103); «sem reparo, sem muro e sem defesa» (*Segundo Cerco*, XX) ressurgue no verso «a povoação sem muro e sem defesa» (*Os Lusíadas*, I.90); «rompe, quebra, destroça, abrasa e mata» (*Segundo Cerco*, XIV) parece ter inspirado diretamente «Rompe, corta, desfaz, abola e talha» (*Os Lusíadas*, III.51); «mas não lhe sucedeu como cuidavam» (*Segundo Cerco*, XIII) reflete-se duas vezes em Camões (*Os Lusíadas*, I.44 e II.70); o enaltecimento por comparação com textos do passado greco-latino em «escreva Tito Lívio... encareça... vá louvando...» (*Segundo Cerco*, IX) é premonitório das oitavas finais da narração do Gama: «cantem, louvem e escrevam [...] e encareçam [...] finjam e imaginem» (*Os Lusíadas*, V.88-89).

Encontram-se em ambos os poemas abordagens muito semelhantes da *concinntas*, a harmonia sonora que estimula a sensação e a imaginação. Efetivamente, versos famosos d'*Os Lusíadas* como «ferido, o ar retumba e assovia» (I.89), «polas concavidades retumbando» (III.107) e «no mais interno fundo das profundas / Cavernas altas, onde o mar se esconde» (VI.8), embora recriando procedimentos conhecidos da tradição épica ocidental, ecoam muito de perto palavras e efeitos vocálicos específicos do *Segundo Cerco*, como sejam os versos «côncavas retumbavam com mil gritos» (XV), «as imundas cavernas rebramaram» (XIII) e «os monstros infernais polas sombrias / concavidades todos se esconderam» (também XIII). Corte-Real desenvolveu uma expressividade assente na mimagem oral e auditiva dos fenómenos descritos, onde um poema sobre a terra como é o *Segundo Cerco* (logo, contrastando com a água que predomina n'*Os Lusíadas*) se mostra, porém, capaz de fazer ressoar a navegação e o oceano, a ponto de não podermos rasurar liminarmente a hipótese de uma influência. Assim, se em Camões achamos, por exemplo, «bramindo, o negro mar de longe brada» (V.38) e «da branca escuma os mares se mostravam / Cobertos, onde as proas vão cortando» (I.19), no *Segundo Cerco* não deixam de encontrar-se aliteraões e onomatopeias como «o mar continuamente / bramando se desfaz em branca escuma» (IX), «se movem polo mar de sombra negro» (XVII) e «infunadas as velas, com forçoso / e favorável vento vão mostrando / os navios as quilhas» (XIV), últimos versos estes que representam o avanço rápido de caravelas com uma intensidade que recorda alguns poemas simbolistas.

Mas a instância d'*Os Lusíadas* de mais visível inspiração na obra de Corte-Real encontra-se, sem dúvida, na grande peroração narrativa dos dois últimos cantos. Com efeito, o *Segundo Cerco* estabelece em torno de um fantástico «templo da Vitória» um longo e complexo epílogo narrativo e descritivo, nos Cantos 20 e 21, que se vai refletir na invenção da ilha de Vénus nos Cantos 9 e 10 d'*Os Lusíadas*. Embora desenvolvendo uma temática radicalmente (dir-se-ia: ostensivamente) diferente, o macro-episódio de Camões, que se inicia, como o do *Segundo Cerco*, já adentro do penúltimo canto do poema (*Os Lusíadas*, IX.18), baseia-se, à semelhança do seu antecessor, na construção de um espaço apoteótico onde se permite aos heróis o acesso a uma visão cósmica e profética. Ambos os *duplos-cantos* incluem uma sùmula dos feitos militares no

Império, ambos inserem discursos de reprovação da situação moral da sociedade portuguesa contemporânea, ambos são coroados por um espetáculo grandioso no plano sideral e ambos exortam ao cumprimento de grandes façanhas. Os passos que levam à constituição da ilha de Vénus e das ações nela ocorridas acompanham inclusivamente fases do episódio do templo da Vitória, de tal forma que a intertextualidade se pode verificar a nível verbal.

Distinguir os dois poetas pelas afinidades de grupo, classe ou clã é tarefa igualmente difícil. Quanto a relações de serviço, não temos bases sólidas para afirmar que um e outro fossem mais favoráveis à Casa de Bragança do que à Casa de Aveiro, as duas famílias mais poderosas do Portugal coevo. O mesmo se deve dizer em relação à atualidade política. As escolhas de ambos os poetas quanto aos vice-reis da Índia, por exemplo, permitem poucas conclusões. Pode dizer-se de Nuno da Cunha (*Segundo Cerco*, XXI) e de D. Luís de Ataíde (*Victoria de Lepanto*, IX) que a admiração de Corte-Real roça a controvérsia, de crítica que é acerca do tratamento dado pelo rei de Portugal ao primeiro, e de tão veemente e prolongada que é no louvor do segundo. As estrofes (*Os Lusíadas*, X.63-67) em que Camões presta mais atenção a Martim Afonso de Sousa do que à maioria dos vice-reis não têm correspondente na obra de Corte-Real, mas não se sabe se o silêncio deste sobre aquele governador da Índia tem real significado ideológico. Outras personagens surgem homenageadas à mesma luz: Heitor da Silveira pelo heroísmo («Aquele Heitor famoso de Silveira, / Retrato do Troiano em preço e armas», «o famoso Heitor Português», *Segundo Cerco*, XXI; ver *Os Lusíadas*, X.60) e D. António de Noronha na morte, embora a virtude heroica deste último não tenha merecido presença n' *Os Lusíadas* («Fermoso muito mais que o belo Adónis / muito mor coração que o fero Aquiles», *Segundo Cerco*, XX; ver «o mais gentil esprito / que tiraram do mundo Amor e Marte», écloga *Que grande variedade vão fazendo*, vv. 283-284). É certo que Camões requestou o apoio de D. Manuel de Portugal numa ode, e Corte-Real a atenção de Francisco de Sá de Meneses numa elegia, um e outro para as respetivas epopeias. Mas se é tentador ligar os épicos a fações políticas opostas dentro do Paço, associando Corte-Real ao partido do cardeal-infante D. Henrique e Camões ao da rainha-avó D. Catarina, a explicação é simplista e necessita de melhor abonação documental.

Não obstante as grandes coincidências e proximidades, o *Segundo Cerco* oferece um contraste consistente e marcante em relação a *Os Lusíadas*. Além das diferentes opções de consonância e disposição formal — pois a epopeia de Corte-Real utiliza o decassílabo sem rima e parágrafos em vez de estrofes —, de espaço da ação (terra ou mar) e de maravilhoso mitológico, há outras diferenças flagrantes entre as duas epopeias.

As referências ofensivas que recorrem no poema de Camões a propósito de indivíduos ou populações exteriores à Cristandade («torpe seita», «povo imundo», «bruta gente», «cães», etc.) encontram-se geralmente ausentes do *Segundo Cerco*, do mesmo modo que inexistem n' *Os Lusíadas* os louvores não raros de Corte-Real aos «valentes, esforçados, fortes Mouros» (V) que «sofrem», com «ânimo», o ímpeto dos soldados lusos (XXI). O domínio imperial português, que surge como benévolo e até libertador no poema de Camões, por exemplo, na estrofe 26 do Canto X, aparece logo nos Cantos I e II do *Segundo Cerco* como forma de opressão injusta («tiranos / que com roubos e mortes avexavam / a mísera, plebeia, fraca gente») que suscita o desejo indígena de liberdade, através de revolta coletiva («tiraremos / os nossos naturais de ser cativos»). A admiração expressa por certa conduta governativa das potências inimigas — o sultão que julga «os merecimentos e os serviços justamente e com bom zelo» (I), o comandante turco que é «dos seus muito mais amado que temido» (XVIII), etc. — não impede a certeza de Corte-Real acerca da falsidade e carácter maléfico do Alcorão, mas oferece uma visão dos contactos entre povos de religiões diferentes muito mais tolerante e igualitária do que *Os Lusíadas*.

A representação estética da guerra é outro aspeto em que os dois poetas têm as sensibilidades em desacordo. Em comparação com *Os Lusíadas*, Corte-Real é muito mais convicto na abordagem da violência, mais interessado no pormenor impressionante e na visualização dos seus efeitos plásticos. Jamais se encontra no *Segundo Cerco* o distanciamento prosaico (*Os Lusíadas*, III.78), o desinteresse ativo (VI, 66) ou até o tom quase burlesco de tão estilizado (IV, 38), de cada vez que uma cena sangrenta ocorre n' *Os Lusíadas*. Sente-se muitas vezes a falta de convicção de Camões na representação da guerra, especialmente depois de se lerem passagens do *Segundo Cerco* onde cenas bélicas adquirem a crua e concreta materialidade do suor, do pó, da terra, do sangue e das entranhas

despedaçadas. Encontram-se denunciadas nesta epopeia, aliás, várias atrocidades lusitanas, como no Canto XVI, onde mulheres de povoações costeiras do Malabar abraçam aterrorizadas os «filhinhos», enquanto se queixam dos «carniceiros portugueses».

Se o impacto do *Segundo Cerco* sobre alguns aspetos compositivos de *Os Lusíadas* parece inegável, Camões, por sua vez, deixou marcas no segundo poema épico de Corte-Real. A *Felicissima Victoria concedida del cielo al señor don Iuan de Austria en el golfo de Lepanto* em 15 cantos foi, na sua versão inicial, oferecida ao rei Filipe II de Espanha num manuscrito datado de 1575. Três anos depois, em vésperas da batalha de Alcácer-Quibir, este poema castelhano imprimiu-se em Lisboa, ainda em vida de Camões. As referências da crítica moderna a uma claríssima influência do grande poema épico nacional sobre a *Felicissima Victoria* apoiavam-se num consenso académico acerca da primacial e fundadora poética de Camões que é hoje insustentável.

O que em geral sucede nos momentos supostamente «camonianos» do poema espanhol é a repetição e variação de muitos dos procedimentos retóricos já empregues no *Segundo Cerco*. Assim, aliteraões e assonâncias como «allá engolfados / en medio de las ondas, dan al viento / las blancas velas» e «de tras de turbia, gruessa, oscura nube» (II), «oyese cerca y lexos retumbando» e «la cóncava marina dura concha» (VIII), entre tantas outras, longe de advirem de estímulos camonianos, constituem recriações (com inteligente partido tirado da língua castelhana) de processos já seguidos no português do *Segundo Cerco*. Inclusivamente situações que agora surgem sem antecedente no poema anterior não são necessariamente atribuíveis à imitação d'*Os Lusíadas*. A aparição de Proteu no Canto XII, por exemplo, não resulta de intertextualidade com a epopeia de Camões, mas tem nítidos pontos de contacto com o Proteu do poema narrativo *Leandro* do catalão Juan Boscán (?-1542).

Não significa isto, todavia, que a *Victoria de Lepanto* não estabeleça relações textuais com *Os Lusíadas*. A ausência de cenas eróticas no *Segundo Cerco* contrapõe-se à beleza esplendorosa de Vénus na epopeia de Lepanto, em parte por efeito visível d'*Os Lusíadas* (II, 33-43): «ella se pára tal que a hircanos tigres [...] moviera» parece conjugar dois versos separados do episódio camoniano, «se lhe apresenta assi como ao...» e «que moveram de um tigre o peito duro»; as pernas como «columnas de

alabastro» são as «lisas colunas» d'*Os Lusíadas*, e o «transparente cendal» da *Victoria de Lepanto* resulta do «delgado cendal» que «nem tudo esconde nem descobre» em Camões.

Mas o novo protagonismo dos deuses — Neptuno, Vulcano, Éolo e Marte também agem no poema — não está ausente de intuitos corretivos. A Vénus de Corte-Real surge na ação porque tem motivos claros e coerentes para apoiar a Liga Cristã contra os turcos em Lepanto: é que estes haviam atacado o Chipre, na História e no poema, praticando terríveis violências contra os naturais desta ilha que desde a Antiguidade lhe era devota («la isla fértil / do tuvo Venus hâra y sacrificio»), e o autor pode afirmar, portanto, que ao comandar os preparativos para a grande batalha naval contra os mesmos otomanos, o herói D. João de Áustria prontificava-se para ajudar a deusa («que en su favor y ayuda se apareja»). Além disso, na cena do poema de Lepanto, Vénus limita-se a seduzir o próprio marido divino, Vulcano, sem as insinuações incestuosas do seu encontro com Júpiter n'*Os Lusíadas*. Deverá admitir-se, pois, que a reescrita de Vénus constitui um caso de imitação crítica, na medida em que articula princípios morais e compositivos implicitamente corretivos em relação aos que surgem na épica de Camões.

Tal diferença entre os dois poemas torna-se mais clara no longo episódio fantástico dos Cantos II e III da *Victoria de Lepanto*. Depois de argumentar contra as visões negativas do amor, em maviosos tercetos cantados por ela e outras três ninfas, a guia Elânia toma a mão de Mustafá para o levar à casa do Amor e para lhe revelar que esse sentimento, longe de poder funcionar como recompensa, constitui uma mistificação de pendor autodestrutivo. Embora apenas por sugestão — pois o contacto verbal entre os dois episódios é muito ténue —, Corte-Real documenta assim a sua discordância profunda em relação aos fundamentos éticos da camoniana ilha de Vénus. A conceção d'*Os Lusíadas* surge a esta luz como promoção enganosa de uma força, o amor-paixão, que se ali era feita de harmonia e felicidade humanas, é aqui maligna e irredimível. A profunda transformação temática a que Camões havia submetido o templo da Vitória do *Segundo Cerco*, mantendo, todavia, certas linhas de força estruturais que tornavam o ato de transformação reconhecível, teve no episódio da casa do Amor da *Victoria de Lepanto* a sua réplica mais direta e mais próxima no tempo.

As discordâncias de Corte-Real face à representação do amor, ao emprego da mitologia e, no fundo, a todo o complexo estrutural construído pela épica de Camões, vão assumir foros de radicalismo no último e mais filosófico dos seus poemas, o *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda*, em 17 Cantos de publicação póstuma (1594). Corte-Real responde ali a várias questões suscitadas pela epopeia de Camões, adotando para o efeito uma postura fortemente antagónica.

Assim, se no eixo de ambos os poemas encontramos uma viagem marítima, no caso de Vasco da Gama a viagem constitui um veículo histórico e simbólico para a exaltação do descobrimento, da expansão portuguesa e da edificação de um «novo reino», enquanto a viagem de Manuel de Sousa Sepúlveda resulta em naufrágio, morte e perda dos dois reinos, o novo do esplendor indiano (descrito nos Cantos IV e V) e o europeu. O projeto-Eros d'*Os Lusíadas*, implementado por várias sugestões de *foreplay* cósmico e rematado por uma cópula triunfante, inverte-se no projeto-Ânteros do *Sepúlveda*, iniciado num crime passionai e estendido ao longo da sua longa expiação. A sucessão dos reinados da História de Portugal, representada nos Cantos III e IV d'*Os Lusíadas* como forma de favorecer a consolidação da nação e do império, transforma-se, nos Cantos XIII e XIV do *Sepúlveda*, numa sucessão de cisões e discórdias internas, que uns raros heróis vão contrastando até ao desastre de Alcácer-Quibir. O futuro do Império é perspectivado de maneira radicalmente diversa: enquanto n'*Os Lusíadas* se enuncia a posse dos mares orientais por «longos tempos» (*Os Lusíadas*, I.28) ou «muitas idades» (*Os Lusíadas*, X.107), ficando a ameaça do velho do Restelo remetida para um futuro indeterminado, no *Sepúlveda* assiste-se à derrocada da nação, supondo, porém, a esperança na eventual restauração do *imperium* pela voz de um velho astrólogo (africano, curiosamente). À maneira de Virgílio, os deuses de Camões protegem Estados: Vénus e Marte, com a anuência de Júpiter, identificam-se com Portugal, enquanto Baco — tal como Juno em relação a Cartago na *Eneida* — se apresenta como protetor da Índia. Em tal esquema, os deuses como que sacralizam o projeto imperial, fazendo-o parecer resultante de um plano providencial. Em contraposição, os principais deuses intervenientes no *Sepúlveda* não protegem qualquer Estado, nem herói, antes atuando segundo os caprichosos, e por vezes mesquinhos, interesses próprios. Se *Os Lusíadas* oferecem o grande plano

clarividente da «máquina do Mundo», o cosmos do *Sepúlveda* é nebuloso e insondável, inclusivamente para os deuses no final do poema. Por fim, se o epílogo de Camões pode resumir uma lição, ao rei e à pátria, para encorajar a realização de novos e grandes feitos, o epílogo de Corte-Real pode apenas representar uma cerimónia fúnebre e uma coleção de epitáfios (exatamente três).

O *Sepúlveda* apresenta também versões alternativas de várias personagens e ações d'*Os Lusíadas*, contestando e combatendo implicitamente opções camonianas. Sob este aspeto, são notáveis: o retrato de Lianor no Canto IV, tendo em vista o retrato de Vénus n'*Os Lusíadas*; o discurso de Anfitriote no Canto VII, com alusões à oratória lacrimosa de Baco no Canto VI do poema camoniano; o episódio do Magriço no Canto XIII, que desautoriza a versão de Camões, aludindo-lhe por *verba ipsa*; e ainda a aparição do fantasma do filho de Sepúlveda, visivelmente apostada em rivalizar com as estrofes camonianas sobre a máquina do Mundo.

Se na década a seguir à sua morte, Corte-Real foi considerado «elegantíssimo» por Pedro de Mariz (*Diálogos de Vária História*), «insigne» por Fr. Bernardo de Brito (*Monarquia Lusitana*) e «glória de Apolo» por Duarte Dias (*Conquista de Granada*), no grande século XVII espanhol, Lope de Vega considerou-o imortal (*Arcadia*), Quevedo chamou-lhe «doctissimo» (prólogo à tradução espanhola da *Eufrosina*), Cervantes imitou-o (*Persiles y Sigismunda*), Dávalos y Figueroa (*Miscelânea Austral*) e Solórzano Pereyra (*De Indiarum Jure*) puseram-no ao nível de Homero e Virgílio. Ainda nesse século, a fama do épico passou os Pirenéus: no *Paraíso Perdido* (1667), Milton censurou o *Sepúlveda* sem deixar de o imitar. O interesse por Corte-Real não se desvaneceu completamente durante o século XVIII, e chegou a reviver significativamente no Alto Romantismo (Sismondi, Garrett, Denis, Fournier). Porém, a partir de meados do século XIX, com o triunfo da história literária nacionalista, o silêncio, e até o ataque virulento ao nome e à obra do poeta, mergulharam-no no esquecimento.

BIBL.: ALMEIDA, M. Lopes de, «Introdução», *Obras de Jerónimo Corte-Real*, Porto, Lello & Irmão, 1979, pp. VXXXVI; ALVES, Hélió J. S., «Corte-Real, a evolução da sua arte», *Península 2* (2005), pp. 171-199; id., «Milton after Corte-Real: religion, verse and reversal of Iberian epic in

‘Paradise Lost’», *Modern Philology*, 106 (2009), pp. 555-578; ASENSIO, Eugenio, «La fortuna de *Os Lusíadas* en España (1572-1672)», *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 311-313; FARDILHA, Luís Fernando de Sá, *A Nobreza das Letras: os Sás de Meneses e o Renascimento Português*, capítulo IV e *passim*, FCG -FCT, 2008; FREIRE, Henrique, *Jeronymo Corte Real. Novos subsidios para a sua biographia*, Évora, Typographia Noticias d’Evora, 1900; FRIEDLEIN, Roger, «Indexikalisierung von Wissensinszenierungen in der Renaissance-Epik Portugals (Luís de Camões: *Os Lusíadas* und Jerónimo Corte-Real: *Naufrágio de Sepúlveda*)», in HEMPFER, Klaus W./ TRANINGER, Anita (Hg.), *Dynamiken des Wissens*, Freiburg, Rombach Verlag, 2007, pp. 187-217; SWISLOCKI, Marsha «En las fronteras del imperio: Jerónimo Corte Real y la épica luso-castellana», in GORSSE, Odette y SERRALTA, Frédéric (eds.), *El siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vítse*, Toulouse, PUM (Anejos de Criticón, 17), 2006, pp. 1001-1009.

Hélio J. S. Alves

CRAESBEECK, Pedro. Impressor flamengo estabelecido em Lisboa nos finais do século XVI. Nasceu em Antuérpia, *circa* 1572, e morreu em 1632. Teve oficinas em Lisboa e Coimbra. Em 1602 foi nomeado impressor da Casa Real, sendo considerado nessa altura o melhor artista tipográfico a trabalhar em Portugal. Sucedeu a Manuel de Lira (ao qual adquiriu a oficina quando este se transferiu para Évora, em 1597) como impressor de obras camonianas. Coube-lhe a execução de quatro edições das *Rimas* (1598, 1607, 1616 e 1629) e outras tantas d’*Os Lusíadas* (1609, 1613, 1626 e 1631), graças, em boa parte, ao patrocínio do arcebispo D. Rodrigo da Cunha. Deste mecenato provém, sem dúvida, a suposta edição de um livro impresso em Benavente (1611), na realidade executado em Lisboa com falso endereço.

Artur Anselmo

CRÍTICA CAMONIANA NO SÉCULO XVII (A). Entendemos pela expressão *a crítica camoniana no século XVII* o conjunto de documentos, produzidos durante a centúria de Seiscentos, onde se aponta, comenta, elogia e censura a obra de Camões, no todo ou em parte, *de per si* e comparativamente a outros autores e obras. Esta época instaurou uma atividade de crítica e teorização literárias que constitui, nos estudos camonianos, a sua fase inicial e também uma das mais profícuas pela erudição dos seus intervenientes, uma minoria culta apostada em enaltecer

o modelo épico português e em defender as qualidades excepcionais da sua obra.

Impressa em 1613, a edição d' *Os Lusíadas* com a biografia do poeta por Pedro de Mariz e o comentário ao poema por Manoel Correia (com interferências prováveis do mesmo Mariz) é o primeiro documento seiscentista de canonização camoniana, evidenciando, porém, as características epistemológicas que o vinculam ainda ao século anterior (quando o comentário deve ter sido efetivamente redigido). Mas o verdadeiro marco fundador da crítica camoniana seiscentista terá sido o texto de Manuel Severim de Faria intitulado (no Índice) «Vida de Luís de Camões com um particular juízo sobre as partes que há-de ter o poema heróico e como o poeta as guardou todas nos seus *Lusíadas*», incorporado nos *Discursos Vários Políticos* do mesmo autor (Évora, Manuel Carvalho, impressor da Universidade, 1624). Trata-se de um marco sobretudo simbólico, que traduz o amadurecimento de uma nova era de apreciação da arte verbal assente sobre fundamentos poéticos neoaristotélicos.

Severim de Faria destacou-se como aglutinador dos primeiros centros de sociabilidades literárias em território português cuja génese anda ligada ao dinamismo da iniciativa privada, para lá das instâncias oficiais de criação e reprodução de cultura (universidades, conventos e corte): as academias literárias eborenses — a saber, a Academia Sertória, fundada em 24 de junho de 1615, e a Academia dos Ambientes. Delas fizeram parte alguns dos comentadores da epopeia camoniana, com destaque para o próprio Severim de Faria, Luís da Silva Brito e Manuel Pires de Almeida. Enquanto o sistema formal de ensino, ministrado quase exclusivamente pela Companhia de Jesus, continuava a privilegiar o Latim e os modelos clássicos, já estas academias privadas se encaminhavam para a exegese e divulgação das literaturas em vernáculo, com acentuada ênfase n' *Os Lusíadas* de Camões, fomentando debates e pondo em confronto velhas e novas doutrinas (PIRES 2006).

Tudo leva a crer que as primeiras manifestações de uma crítica camoniana propriamente seiscentista ocorrem entre as datas de 1613 e 1624. Incluem: 1. textos desaparecidos de Luís da Silva Brito (entre os quais um comentário a *Os Lusíadas* mencionado por Severim de Faria); 2. objeções de um «censor de Lisboa» à epopeia de Camões, que nunca é designado pelo nome: Severim de Faria fez uma listagem manuscrita

dessas críticas anónimas, possivelmente em 1623 (CASTRO 1987, pp. 101-202), e os manuscritos de Manuel Pires de Almeida referem-se-lhes (AMORA 1955, p. 143, e *passim*); 3. primeira versão, em português, dos comentários a *Os Lusíadas* por Manuel de Faria e Sousa, datados de 1621 (manuscrito pertencente ao espólio da Biblioteca Houghton da Universidade de Harvard). No ano dos *Discursos Vários Políticos* de Severim, o mesmo Faria e Sousa, intitulando-se «vizinho da vila de Guimarães» no frontispício, publicou em Madrid o volume *Noches Claras*, diálogos sobre várias matérias onde também se faz crítica camoniana.

A partir daqui, sucedem-se intervenções cada vez mais intensas sobre a observância, ou não, das regras do género épico (tido como o maior e o mais difícil), num debate que aponta para a existência de uma mentalidade crítica centrada na discussão de temas de teoria poética. É assim que, em 1629, Pires de Almeida censura o sonho do rei D. Manuel no Canto IV d' *Os Lusíadas*, inaugurando uma notável contenda cujo último documento, um excerto da *Ortografia da Língua Portuguesa* de João Franco Barreto, é de 1671! Pelo caminho, os leitores de então puderam ainda aceder às opiniões de João Soares de Brito e às do já mencionado Faria e Sousa sobre o referido episódio. Outros textos de significativo relevo camoniano, como o «Discurso Poético» de Manuel de Galhegos — onde se aquiesce, embora com reservas, a autoridade de Severim de Faria — e novos «exercícios» (como lhes chamava) de Pires de Almeida, foram redigidos na década de 1630.

Mas o mais intenso surto de atividade no âmbito da crítica camoniana seiscentista ocorreu a partir do momento em que Manuel Pires de Almeida, no *Exame sobre o particular juízo que fez M. S. de F. das partes que há-de ter a epopeia* (PIRES 2006, pp. 60 e ss.), responde a Severim de Faria, apontando falhas ao poeta. Em 1639, já próximo da Restauração, João Soares de Brito levava Pires de Almeida a réplicas e tréplicas, ao mesmo tempo que, em Madrid, e visando um público mais internacional, se publicava o gigantesco comentário a *Os Lusíadas* de Faria e Sousa, onde este, a par de minuciosa exegese, condenava, por sua vez, censores inominados do poeta (PIRES 1982, pp. 28 e ss.). Como se comprova pelo confronto dos textos, também Faria e Sousa se envolveu em polémica com Pires de Almeida antes e depois da publicação. A prolixa mas importante *Informacion* que, em sua defesa perante a Inquisição de Lisboa, o

escoliasta minhoto imprimiu em 1640, também sofreu a crítica camoniana de Pires de Almeida, então empenhado na redação do seu próprio comentário ao poema épico (ALVES 2000). O debate entre os vários intervenientes parece encerrar-se quando Soares de Brito dá à estampa a sua *Apologia em que defende... a poesia do Príncipe dos Poetas de Espanha Luís de Camões*, em 1641. Voz discordante, Pires de Almeida ter-lhe-á ainda respondido (PIRES 1982, p. 31; FERRO 2009, p. 65), mas não houve vida tipográfica centrada nos estudos camonianos durante o resto do século.

Tal não significa que não se continuasse a comentar e a debater. Prova disto são o «Juízo Poético» de Fr. André de Cristo (no século: André Fróis de Macedo), de 1667, no qual o autor polemiza com Manuel de Galhegos; o prefácio de André Mascarenhas para a *Destruição de Espanha*, de 1671, a propósito da mitologia d'*Os Lusíadas*; e as sessões realizadas, em 1686, na casa do editor de Camões, D. António Álvares da Cunha, no âmbito da Academia dos Generosos. Destas últimas ficaram preservadas, em manuscrito, seis «lições» de Inácio da Silva Valadares (ou Vasconcelos) que testemunham a continuação do interesse pelo discurso crítico e polémico sobre a obra épica de Camões, na segunda metade do século XVII (ALVES 2001, p. 211).

Se a epopeia provocou tão fortes e numerosas polémicas, comentários e intervenções avulsas, a lírica, subsidiária da receção conferida à épica, suscitou um volume de textos incomparavelmente menor. O tom dominante é de encómio e admiração, seja nos prólogos das edições, seja na supracitada *Vida* de Severim de Faria, nas *Flores de España, Excelencias de Portugal* de António de Sousa Macedo (1631) ou nos comentários de Faria e Sousa às *Rimas*. A teorização, porém, é escassa. Seguem-se de perto os critérios exarados para o poema heroico, impondo-se o ónus da convenção estética. A regra geral continua a ser a da adequação às normas estabelecidas para o género, com a especificidade de a poesia lírica, dado ser regida por uma codificação menos rígida que a da epopeia, se apresentar como um campo menos condicionado e, portanto, aberto a normas mais fluidas. Também por comparação com a lição dos modelos (Petrarca, Bembo, Garcilaso), o que os eruditos procuram hiperbolicamente evidenciar é a superioridade ou a perfeição intangível da poesia lírica camoniana, bem como a experiência de deleite estético (por

via de processos estilísticos como o uso de paradoxos, antíteses ou jogos de palavras) que a sua fruição proporciona ao leitor do século XVII (PIRES 1982, pp. 47-61). Acresce ainda referir a secundarização a que foi votada a obra dramática do poeta pela primazia concedida pelos críticos à epopeia e, em menor grau, à poesia lírica.

Como se caracterizam as motivações, o domínio intelectual da matéria e a postura dos vários intervenientes na crítica camoniana seiscentista?

Um dos documentos mais interessantes produzidos na época é o «Discurso Poético», escrito por Manuel de Galhegos e apenso à primeira edição do poema épico *Ulisseia* de Gabriel Pereira de Castro (Lisboa, Lourenço Craesbeeck, 1636). Alardeando erudição e abundantes citações latinas, o «discurso» pretende assinalar as perfeições da *Ulisseia* em relação aos modelos épicos da Antiguidade e às normas poéticas neoaristotélicas, justificando o seu «primeiro lugar entre os [poemas] heróicos». Assim, por exemplo, Torquato Tasso «e outros modernos» não têm a aprovação do exegeta por abdicarem da peroração ou epílogo, ao contrário do que sucedeu com «todos os Latinos, excepto Virgílio e Lucano, que não acabaram os seus poemas». Mas *Os Lusíadas*, que não padecem de tal ausência, são o poema moderno mais criticado, porque Galhegos resolveu dedicar grande parte do «Discurso Poético» à questão do ponto donde deve começar o poema heroico, considerando que Pereira de Castro «era superior a Camões, uma vez que não havia começado o seu poema *in medias res*, como fizera» o autor d' *Os Lusíadas* (MOISÉS 1997, p. 266). Os juízos negativos que tal sentença suscitou têm pesado, desde então, sobre a reputação de Galhegos. Colocado «no inferno dos anti-camoístas» (MARTINS 1964, p. 83) e acusado de «não entender minimamente o processo épico de iniciar a narração *in medias res*» (SEGURADO E CAMPOS 2004, p. 448), Galhegos justificaria com o seu «discurso» a dupla rejeição dos próceres como teorizador literário e como crítico de Camões. Na verdade, porém, o crítico defende o poeta português como modelo («a *Lusíada* merece que a tenhamos por texto»), mas é levado a considerar que Camões, juntamente com o «comum dos [poetas] modernos», «não se ajustou com a arte» no modo de iniciar a narração, isto é, não seguiu as regras da *Poética* ao não ter começado pelo princípio da ação. Fiado na autoridade das afirmações aristotélicas e no teórico renascentista Escalígero (*Poetices libri septem*, 1561), Galhegos tirou a

ilação de que o poema épico deve principiar pelo ponto inicial da ação escolhida pelo poeta e não pelo meio. Podia ter citado todo um conjunto de teóricos neoaristotélicos em seu favor — o conterrâneo Pires de Almeida foi um deles, em réplica a Severim de Faria (AMORA 1955, pp. 172-173) —, mas preferiu sustentar-se na autoridade dos Antigos, em Homero e nos poetas épicos latinos. Não deixa de ser curioso que Galhegos jamais menciona a *Arte Poética* de Horácio ou a preceitativa do início *in medias res*.

A ter em conta a abordagem que alguns dos comentadores seiscentistas realizaram à epopeia de Camões, verifica-se que procederam a uma dupla operação crítica: indicar a existência de peculiaridades formais notáveis n' *Os Lusíadas* e, ao mesmo tempo, contribuir para a introdução de outras obras poéticas no cânone português. A promoção da *Ulisseia* por Galhegos não deve ser separada de um movimento de afirmação do valor da poesia, poética e crítica portuguesas, através do comentário erudito. Sentido idêntico tinha, por exemplo, a afirmação de Pires de Almeida de que, enquanto Sá de Miranda inventou «nova fábula do Mondego», a fábula de Polifemo, de Góngora, não tem invenção alguma, limitando-se a reproduzir fábulas antigas, gregas e latinas (MOISÉS 1997, p. 275). Com efeito, *Os Lusíadas* tendem a ser integrados, por estes críticos, num discurso que promove também outras vozes poéticas, mormente portuguesas.

Diversamente, Severim, Faria e Sousa e outros comentadores optaram, a uma voz, por estratégias de elogio a Camões, em desfavor, quando não em desprimor, da restante poesia produzida aquém e além-fronteiras. Os referidos Francisco Sá de Miranda e Gabriel Pereira de Castro, que ilustram diferentes épocas da literatura portuguesa e são enaltecidos por alguns críticos como autores que enobrecem Portugal, são menosprezados, às vezes violentamente, pelos outros. Faria e Sousa, por exemplo, considera na *Ulisseia* um rol inumerável de defeitos e nenhuma qualidade (1639, I, col. 89); e sobre a *Fábula do Mondego*, com característica vernaculidade, tem a dizer que «solamente la flema de un viejo, i el teson de un Cavallero, i la constancia de un Portugues, podran dixerir la lecion i alabança de tales versos» (1639, II, col. 287). Para estes homens, a exaltação de Camões chega a passar pelo recurso a profecias (PIRES 1982, p. 66). A quarta écloga de Virgílio, por exemplo, que havia servido na

Idade Média como indício misterioso e profético da vinda de Cristo, foi evocada na *Vida* de Severim de Faria como prenúncio da vinda de Camões.

Outro cerne de conflito foi aquele que opôs, na expressão de Teófilo Braga, «camoistas» e «tassistas» (PIRES 1982, pp. 34-39; FERRO 2009, pp. 62 e ss.). Conhecemos quase sempre a existência desse confronto pelos testemunhos favoráveis a Camões. Eles dizem-nos, na expressão de João Franco Barreto, que Torquato Tasso é aquele «com quem tanto nos quebram a cabeça» (BARRETO 1982, p. 480). Há algumas vozes eloquentes que procuram diminuir Tasso face ao épico português — Faria e Sousa e José de Macedo chamam a atenção para a diferença entre a narração linear da *Jerusalém Libertada*, onde o autor age «como se fosse um historiador» (apud PIRES 1982, p. 37), e a narração verdadeiramente poética d'*Os Lusíadas*, feita «en pedaços, i esses derramados con aquella (digamoslo assi) desorden ordenadíssima» (SOUSA 1639, II, col. 497). Galhegos, que, como vimos já, lamenta que o poeta italiano e outros modernos tenham abandonado a peroração clássica, é, no entanto, mais «tassista» do que «camoista», pois cita Tasso como autoridade no maravilhoso mágico de que se serve a *Ulisseia* «para acudir ao verisímil», o que significa adesão total à doutrina tassiana do *maravilhoso verosímil* e censura implícita do maravilhoso mitológico d'*Os Lusíadas*, porque inverosímil pelo mesmo critério. Pires de Almeida, por sua vez, faz de passagem a apologia da *Jerusalém Libertada*, que considera modelo perfeito das leis da verosimilhança poética, por contraste, desta vez explícito, com Camões (PIRES 1982, p. 36).

As divisões acabadas de descrever supõem a formação de partidos relativamente homogêneos e delimitados, não tanto pela posição assumida em relação ao valor de Camões, mas pela manifestação das formas como o poeta devia participar num discurso crítico que valoriza a literatura, a língua e, por inerência, a nação. Se uns, na corrente que podemos considerar historicamente triunfante, se pautaram por um discurso sobre Camões sempre defensivo, excepcionalista e exclusivista, outros, da tendência repetidas vezes subtraída ao tempo histórico, preferiram examinar os fundamentos teórico-literários do louvor concedido ao poeta, defender o direito a criticar a obra, e receber como boas as comparações com outros autores modernos, compatriotas ou não. Fosse como fosse, o debate serviu as causas da valorização e difusão da obra camoniana,

promoveu o culto do poeta, tendo igualmente im-pulsionado a discussão de cânones poéticos e estimulado, em diálogo com os contextos culturais europeus, uma importante atividade de teorização e crítica no Seiscentismo português.

BIBL.: ALVES, Hédio J. S., «Manuel de Faria e Sousa e Manuel Pires de Almeida: uma contenda fundamental em torno de Camões», *Homenagem ao Professor Augusto da Silva*, Évora, Universidade de Évora/Departamento de Sociologia, 2000, pp. 281-300; id., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 2001; AMORA, António Soares, *Manuel Pires de Almeida — Um Crítico Inédito de Camões*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1955; id., «A crítica feita ao poema no decurso da história literária», *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, 1973, pp. 177-206; BARATA, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991, pp. 175-183; BARRETO, João Franco, *Micrologia Camoniana*, Lisboa, IN-CM, 1982; CAMPOS, J. A. Segurado e (ed.), «Discurso Poético de Manuel de Galhegos», in CASTRO, Gabriel Pereira de, *Ulissea ou Lisboa Edificada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, vol. 2, pp. 441-463; CASTRO, Aníbal Pinto de, «A recepção de Camões no neoclassicismo português», *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas (10-13 Novembro de 1980)*, Coimbra, 1987, pp. 99-118; CRISTO, Fr. André de, «Juízo Poético» in VASCONCELOS, Manoel Mendes de Barbuda e, *Virginidos*, Lisboa, Diogo Soares de Bulhoens, 1667; FERRO, Manuel, «O sonho na épica quinhentista. Camões e Tasso em confronto», in MARNOTO, Rita (coord.), *Imaginação e Literatura*, Série «Leonardo», 5, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos/Faculdade de Letras, 2009, pp. 53-83; MARTINS, Heitor, *Manuel de Galhegos*, Anadia, s. ed., 1964; MOISÉS, Massaud, *As Estéticas Literárias em Portugal. Séculos XIV a XVIII*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997; PIRES, Maria da Conceição F., *Os Académicos Eborenses na Primeira Metade de Seiscentos. A Poética e a Autonomização do Literário*, Lisboa, Colibri/CIDEHUS.UE, 2006; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, ICLP, Lisboa, Bertrand, 1982; SOUSA, Manuel de Faria e, *Noches Claras: Primera Parte. Por [...] vezino de la villa de Guimarães*, Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1624; id., *Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España. Al Rey N. Señor. Felipe Quarto el Grande. Comen tadas por Manuel de Faria i Sousa. Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, 4 tomos, En Madrid, Por Juan Sanchez, A costa de Pedro Coello, Mercader de libros, 1639; reprodução fac-similada: *Lusiadas de Luis de Camões Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa, IN-CM, 1972.

Maria da Conceição F. Pires

Hédio J. S. Alves

D

DEGREDO (Tema do... na poesia de Camões). Viveu Camões em século de partidas e viagens; rumo à Europa, em busca de cultura e saber, rumo ao Oriente, em busca de poder e riqueza. Mas viveu, também, em tempo de encruzilhadas e pessimismo, um desses momentos da História em que o homem, incerto ante o presente e o futuro, olha a vida como uma prisão e um desterro. Em Portugal, sobretudo, era natural que a dor da ausência, que animava o lirismo medieval, adensasse ainda mais essa visão angustiada e angustiante, típica dos derradeiros anos de Quinhentos.

No caso de Luís de Camões, entretanto, a adesão aos temas próprios da poesia do exílio tem outras motivações, que se não circunscrevem ao contexto epocal. A verdade é que o seu percurso biográfico é marcado por múltiplas partidas, por viagens diversificadas e por longas ausências. Ou seja, a partida, o afastamento, a ausência são marca preponderante na sua biografia e, decerto por isso mesmo, ocupam lugar de relevo na sua poesia lírica. Como disse Jacinto do Prado Coelho, «aspecto decisivo da trajectória anímica do poeta [...] é o seu afastamento, “exílio” ou “desterro”, na linguagem camoniana, do “pátrio ninho amado”». Por isso, acrescenta, «Camões é principalmente, como lírico, um poeta da ausência física. Longe da mulher amada, perdidos os bens um dia entrevistados ou ilusoriamente gozados, inquieto, repartido entre a esperança e a saudade, é que o Poeta faz vibrar as suas notas mais pungentes, mais profundamente originais da sua lira».

Ou seja, o camoniano «mal de ausência» (expressão sua, da elegia *Aquela que de amor descomedido*) resulta, ao mesmo tempo, de circunstâncias biográficas, mas é, também, o reflexo desse fim-de-século português, propenso ao desenvolvimento, em cada homem (e, por maioria de razão, em cada poeta), de uma espécie de consciência de desenraizado, quando não mesmo de cidadão de parte incerta.

Os exemplos abundam.

Desde logo, as redondilhas *Sôbolos rios que vão*, um dos mais importantes textos da lírica camoniana. Esta paráfrase do salmo *Super Flumina*, o canto do povo hebreu desterrado em Babilónia, supera a

simples enunciação da saudade amorosa. A memória, espaço de contradição, onde ao gozo da contemplação do passado venturoso se opõe a consciência sofredora da irreversibilidade do tempo, é palco de um conflito; esse é motivo bastante para a recusa do canto na cidade do presente, terra de aridez e degredo, e a enunciação de um triplo desterro: da pátria terrena (Sião), da pátria celestial, origem e destino último do homem e terra da glória e de satisfação plena dos anseios de união com o divino (Jerusalém), e, enfim, de si próprio, pois um tal degredo é quanto basta para o trazer *tão alheio de si*. É porque interioriza este triplo exílio que o poeta converte o «nós» do salmo (e das dezenas de paráfrases que dele foram feitas no Renascimento) no «eu» do sujeito da enunciação lírica.

Daqui resulta um outro conflito, igualmente triplo: de natureza emocional (exílio vs. pátria, em dupla aceção), temporal (presente vs. passado), redutíveis, um e outro, a um conflito espacial, próprio da poética do exílio (Babilónia vs. Sião e, depois, Babilónia/Sião vs. Jerusalém). Assumem particular importância, nesta perspetiva, alguns dos núcleos semânticos que configuram, desde Ovídio, a poética do exílio: pranto; memória e esquecimento; canto e silêncio.

Nascem as lágrimas, não do presente, mas da projeção que nele se faz do passado, por mediação da memória: «chorei as lembranças» (quintilha 1), «o rio corrente / de meus olhos foi manado», mas depois de «tudo bem comparado / Babilónia ao mal presente, / Sião ao tempo passado» (2).

A memória, núcleo central, é fonte de lágrimas, mas também de «lembranças contentes» (3); e antíteses como *ausentes-presentes* ou «presentes / como se nunca passaram» (3) e «o bem passado não é gosto, mas é mágoa» (4) mais acentuam tal contradição, que se estende à relação memória-canto. Podem uma e outra ser incompatíveis, mas nem por isso se anulam, pois a primeira sempre desfruta do espaço de silêncio que caracteriza a escrita: «razão é que canse a pena / de escrever pena tamanha» (35). E o canto «sempre ajuda a passar / qualquer trabalho passado» (26).

Típica da poética de exílio é, também a dialética temporal. O começo remete para o passado, espaço da lembrança: *achei... chorei... passei... foi... representaram... passaram... vi*. Já o futuro corresponde à recusa do canto e à morte, por ser tempo da «desesperança» — «antes moura [...] que

[...] cante» (32); «seja dada / a perpétuo esquecimento» (37); «nunca seja ouvida» (38); «se me congele» (39); «se apegue» (40).

O mesmo salmo *Super Flumina*, aliás, é fonte de inspiração para diversos sonetos: *Cá nesta Babilónia, donde mana*, onde Babilónia e Sião, respetivamente no primeiro e no último versos, assinalam o percurso humano entre as duas cidades extremas; e *Na ribeira do Eufrates assentado*, no qual predominam os temas da memória e do canto, paradoxalmente aliados e inconciliáveis, pois se «a quem canta se lhe esquece», também é verdade que «Quando crece / a muita saúde, o piadoso / remédio é não cantar senão a morte».

Poderíamos somar a estes o soneto *Ditoso seja aquele que sòmente*, no qual parece desenhar-se um remédio (a memória) contra as agruras da ausência; o soneto *No mundo quis um tempo que se achasse*, que celebra toda uma vida de peregrinação e errância; a Canção X — *Vinde cá, meu tão certo secretário* —, de inequívoco registo autobiográfico e que retrata o poeta «peregrino, vago, errante» que, por imposição do «destino fero», deixou «o pátrio ninho amado»; e a Canção IX — *Junto de um seco, fero e estéril monte* — na qual são visíveis os traços utilizados por Ovídio para caracterizar a terra de ausência e degredo: o espaço é «seco, fero, estéril, inútil, despido, calvo, informe, aborrecido da natureza», além de ser também «áspero, duro» e possuir «sol ardente, águas frias, ares grossos, férvidos e feios»; a sua aridez é extrema, pois «nem rio claro corre ou ferve fonte», não tem vida animal, porquanto «nem ave voa, ou fera dorme», nem vegetal, já que «nem verde ramo faz doce ruído».

Elemento essencial, como se disse, na poesia de exílio é a memória; e esta é nuclear na elegia *O Poeta Simónides, falando*, escrita longe da pátria, sob o peso da nostalgia e ante a presença obsessiva da morte. «Alembrar-se» é inútil, a não ser para «entristecer-se e magoar-se», pois a solução, para quem vive «em longas esperanças degradado», é encontrar uma «nova via», um caminho em que «não lembrasse nada do passado». E conclui: «não meças o passado co presente».

Particular realce merecem, neste aspeto, a Elegia III, *O Sulmonense Ovídio, desterrado*, e a elegia II, *Aquela que de amor descomedido*.

Na primeira, podemos considerar cinco partes, facilmente delimitadas: I — descrição do exílio ovidiano (versos 1-24); II — trânsito para o tempo

presente (25-27); III — situação do próprio poeta (28-66); IV — breves sinais de esperança (67-72); V — desespero e morte (73-94).

I — A situação de Ovídio é caracterizada em função da memória: recordação do último dia em Roma, aquele em que foi «apartado» dos «parentes», forçado a «desamparar» esposa e filhos, a «apartar os olhos da pátria» (1-6). A partir daí, está só (19); não vislumbra mais do que «montes e águas» (8), «estrelas» (10), «céu, ar» e «terra» (12), «peixes» (13), «feras» (14), «fontes» (16), «rios» (17); em terra «estranha» (20), a dor não tem «igual» (21); resta-lhe o canto — «Só sua doce Musa o acompanha» (22). São elementos herdados, todos eles, da poética do exílio, de matriz ovidiana.

II — Mas são, igualmente, os traços que definem a situação do poeta (25-27): «Dest'arte me afigura a fantasia / a vida com que vivo, desterrado / do bem que noutro tempo possuía.»

III — Ao adjetivo *desterrado*, nos dois quadros, juntam-se outros fatores, a unir a sorte de ambos: a memória que «contempla» (28) o passado (em relação a Ovídio dizia «ver-se», no v.3), com «olhos saudosos» (58); a mudança de bom para mau estado; a rejeição de sentimentos de culpa — «quão pouca culpa tenho» (35), «ver sem razão a pena» (36), «muito doi a que se não merece» (39); o lugar de relevo dado à dor, pois «entristece / ver sem razão a pena» (35-36); as «lágrimas» (66), que recordam as «lágrimas» com que o Sulmonense banhava os campos (24); a paisagem árida, agreste, estéril, já que também o poeta, quando olha em volta, não vê senão «montes pedregosos [...] campos sem graça e secos» (55-56).

IV — Uma breve e fugaz esperança — «até que venha aquele alegre dia / que eu vá onde vós is, contente e ledó» (70-71) — logo se volve em desespero: «Mas tanto tempo, quem o passaria?» (72). Esta é a sensação típica dos poetas exilados, uma espécie de sentimento de impotência ante a marcha inexorável das coisas, do tempo e ante o caráter inapelável da sorte.

V — Assim se desemboca (outro dos *topoi* da poética do exílio) na ideia, obsessiva, da morte: «primeiro a vida acabará» (74); «esta triste morte que virá» (76); «às portas Tartáreas chegasse» (79); «até que a noite eterna me consuma» (91); «em que Fortuna faça o que costuma» (93). Deseja-a o poeta desterrado, mas teme-a, paradoxalmente, porque receia a

morte em «contrário estado» (77) e sem glória, pois, nesse caso, «a alma impaciente, adonde irá?» (78)

A memória, em suma, é de dupla natureza: memória do passado que provoca a dor no exílio, e memória imaginada dessa dor, projetada no futuro, a agravá-la ainda mais. É o paradoxo de todos os poetas desterrados: o canto nasce do sofrimento, serve-lhe de alívio, mas vão, por trazer a sua contemplação constante; da dor nasce o poema, mas ele mantém-na presente.

A Elegia II, *Aquela que de amor descomedido*, retoma estes aspectos, mas confere especial ênfase a outros que documentam, também, a presença de marcas peculiares da poética do exílio.

O poema nasce em terra alheia, no degredo — «estando ausente» (10); «desterra» (106) —; daí a oposição entre «dessa terra» (104), a pátria, e a *nova terra*, o país de exílio, junto da «estrangeira gente» (44-45). Dos elementos comuns à elegia anterior, destaquem-se: a afirmação pessimista de que o simulacro de vida que mantém mais lhe aviva o sofrimento: «E se alguma pouca vida, estando ausente, / me deixa Amor, é porque o pensamento / sinta a perda do bem de estar presente» (10-12); o caráter agreste e desolador da paisagem, onde «a verdura / parece que se seca, de tristeza» (74-75), e a *branca escuma furiosa* refletem uma paisagem inóspita; os protestos de inocência e de ser a pena excessiva em relação à culpa: «que penitência / tão grave dais aos peitos inocentes!» (80-81).

Outros elementos se juntam a estes, todos com a mesma matriz: o passado mítico da terra de exílio, ligada às proezas de Hércules (46 sqq.), como Tomos era o lugar onde Absirto foi esquartejado por Jasão e Medeia (*Tristia* 3.9), com a intenção de conferir ao lugar de degredo traços de grandiosidade, assustadores e tenebrosos; a subversão do *tópos* da ação apaziguadora do tempo, incapaz de trazer estabilidade, conforto ou refrigério; a forma epistolar, que visa, em meio da solidão e afastamento, alcançar quem possa ouvir-lhe os queixumes, pois «obriga a quem o ouve a consolá-lo» (102), e, também, procurar «novas dessa terra» (104), forma de a fazer presente, e, por isso, de «viver contente» (105); a função, por isso mesmo, atribuída à escrita e à poesia, isto é, tornar o sofrimento presente aos olhos de quem o lê, na pátria: «Senhor, se vos espanta o sentimento / que tenho em tanto mal, pera escrevê-lo / furto este breve

tempo a meu tormento. / Porque quem tem poder para sofrê-lo, / sem se acabar a vida co cuidado, / também terá poder para dizê-lo.» (13-18).

A obsessão, enfim, comum, desde Ovídio (e, já antes, desde Cícero) a todos os exilados: a morte. Ela é ameaça constante e iminente: «a pouca vida» (verso 10); «sem se acabar a vida» (17); «Indo gastando a vida trabalhosa» (22); mas é, de igual modo, desejo e ambição, como o fora já para exilados de outrora: «que o fraco esprito / desampare a prisão onde se encerra» (107-108); a vontade de pôr fim à vida é a consequência natural, travada, apenas, por Amor e Saudade, que impedem a sua concretização, pois «nem licença me dão para matar-me» (39). Mesmo assim, a morte será bem vinda: «ao som das negras águas de Cocito, / ao pé dos carregados arvoredos», o poeta cantará (109-111). Logo, também a morte acaba por ser espaço do próprio canto; mais, o canto é o que lhe resta, pois a desventura outra coisa não deixa «que este canto que escrevo derradeiro» (9).

A desesperança, apesar disso, não é absoluta; a ela se sobrepõe a crença no valor eterno da poesia. É por isso que, mesmo no meio das paisagens infernais, afiança: «cantarei o que na alma tenho escrito» (111); e proclama: «não se perde em vida ausente, / menos se perderá por morte escura» (127-128).

Estes são, sem dúvida, alguns dos poemas, porventura os mais significativos, onde Camões patenteia, sem margem para dúvidas, a adesão a essa espécie de cânone que é o da poética do exílio, embora sem deixar de evidenciar a presença constante do amor, a força motriz de toda a poesia camoniana.

Cada poeta é uma realidade única e, por mais que se assemelhe a todos os que o precederam, mormente quando a temática os aproxima, não perde a sua singularidade. Ovídio, mentor do nosso poeta, no que ao canto do exílio diz respeito, foi, de facto, banido, sem apelo nem retorno; em Camões, ao invés, o degredo será, antes, um estado de espírito, a consciência assumida de quem se sente condenado ao desterro pelo simples facto de ter nascido. Não deixa, porém, de ser legítimo notar que a natureza intimista de todos esses poetas mais não vê em tais divergências que diferenças de pormenor. Irrelevantes, talvez.

BIBL.: ANDRÉ, C. A., «Uma planura ressequida: Ovídio e a poética do exílio», *Biblos* 67 (1991), pp. 77-101; id., *O Poeta no Miradouro do Mundo: Leituras Camonianas*, caps. «Camões na esteira de Ovídio: a construção poética do degredo» (pp. 123-136) e «*Super flumina*: as redondilhas camonianas e outras paráfrases quinhentistas» (pp. 137-156), Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008; Archives du futur (ed.), *Marges et exils, l'Europe des littératures déplacées*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987; BOREL, J., *Poésie et nostalgie*, Paris, Berger-Levrault, 1979; CASTRO, A. P., «Camões, poeta *Viator*». *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, 105-131; COELHO, J. Prado «Motivos e caminhos do lirismo camoniano», *A Letra e o Leitor*, Porto, Lello & Irmão, 1996; Equipe de Recherche sur le Voyage (ed.), *Exil et Littérature*, Grenoble, Université des Langues et Lettres, 1986; GIAMATTI, A. B., *Exile and Change in Renaissance Literature*, New Haven/London, Yale University Press, 1984; GRINBERG, L. e GRINBERG, R., *Psychanalyse du migrant et de l'Exilé*, Lyon, Césura Éditions, 1986; GUILLÉN, C., *O Sol dos Desterrados: Literatura e Exílio*, Lisboa, Editorial Teorema, 1995; JANKÉLEVITCH, V., *L'irreversible de la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974; KÁRÁTON, A. e BESSIÈRE, J., *Déracinement et littérature*, Lille, Université de Lille, 1982; KRISTEVA, J., *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988; LAGOS-POPE, M.-I. (ed.), *Exile in literature*, Lewisburg, Bucknell University Press, London and Toronto, Associated University Press, 1988; MOURA, V. G., *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, IN-CM, 1994; PEREIRA, M. H. Rocha, «A elegia II de Camões», *Camoniana Varia*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 51-59; SLADITS, L. L., *Beneath another sun, literature in exile*, New York, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundation, 1977.

Carlos Ascenso André

DESCONCERTO DO MUNDO (Tema do... na obra de Camões). O tema consiste na matéria do discurso a ser competentemente reelaborada, conduzida e disposta, pelo orador, a partir do estado da questão, com o firme propósito de criar credibilidade, de instruir, deleitar e mover o seu público. O conhecimento aprofundado da matéria é fundamental para a *bene virtus* do discurso. Estudar a matéria do discurso poético faz com que o poeta seja além de um filólogo atento à construção verbal, um conhecedor, espécie de filósofo, capaz de conduzir o seu tema nos diversos registos, de acordo com a intenção discursiva.

No código poético, a matéria ou tema se conduz por determinados tropos, figuras e metaplasmos. O assunto tratado deve espelhar-se no esforço de alteração fonética do corpo de palavras e expressões, a fim de ser criada a melodia ou melopéia dos versos. Impossíveis, *adynaton*, antítese, oxímoro, paradoxo, contradição, repetição são figuras paradigmáticas do tema em questão. A relevância da musicalidade e da

plasticidade no código poético provoca um estranhamento para a descodificação dos significados lexicais da poesia, confundidos pelos *tropi*, pela homofonia, pela exigência das rimas, etc. O emprego de figuras de linguagem e de pensamento, que, *como um grão mais vivo*, rompem a linearidade discursiva, pretende, na pena camoniana, dizer de forma concertada o desconcerto.

O canto poético permitiria ao poeta «gritando desvarios em versos concertados» influir no peito que não sente, fazendo com que o sentimento amoroso em todos os leitores e ouvintes se torne evidente ou se avivente, como no soneto: «Eu cantarei de amor tão docemente / por uns termos em si tão concertados / que dous mil acidentes namorados / faça sentir ao peito que não sente» (CAMÕES 1980, vol. 2, p.15). O poema, como canto, se dirige em voz alta a um leitor ou ouvinte concreto da sociedade quinhentista de corte. Trata-se de uma composição declamada ou cantada, ao sabor das modulações e nuances das vozes que a recitavam, numa *performance*, para um público em presença, em circunstâncias do cotidiano cortês, nas praças públicas, em estalagens, em datas comemorativas, em variadas cerimônias do Estado monárquico, etc., como meio de comunicação eficaz.

No plano da história da literatura, o código temático desempenha um papel esclarecedor na definição dos períodos literários e dos estilos de época, uma vez que o tema, historicamente determinado, como um lugar-comum, recebe um novo significado, por assim dizer, privativo de seu próprio tempo.

No Maneirismo português, entre os poetas contemporâneos de Camões, o tema do desconcerto do mundo, no registro satírico, é tratado junto a temas clássicos e medievais, como, por exemplo, o *Florebat olim* e o mundo às avessas, entre a nostalgia pelo passado e o lamento do presente, e também é desenvolvido como exercício da sátira aos tempos — sátira política e religiosa ao Império lusíada e ao século XVI.

O modo satírico permite ao poeta arguir o mundo, frente ao ideal ético e cristão lusitano. Na sociedade de corte quinhentista, o discurso satírico, por ser uma crítica severa da realidade, ao reprovar acontecimentos ou um estado de coisas, desfruta de uma legitimidade oscilante, e há limites legais e religiosos para o maldizer em trovas de figuras públicas, isto é, para a prática da sátira política, sendo o infrator punido com a prisão.

Certo, o fim último da sátira é ser morigerante, promover o retorno ao concerto do mundo cristão; todavia o ideal cristão havia de contrariar interesses mercantis no Oriente, naqueles tempos de cismas e perseguições religiosas, quando se forjou não apenas a categoria de cristão-novo, em que árabes e judeus viravam católicos, mas também a de novos cristãos protestantes.

Na sátira portuguesa quinhentista, cujo referente está nas viagens marítimas, na revolução que provocaram na ordem do mundo, relativamente a práticas mercantis, a costumes alimentares e comportamentais, a valores religiosos e sociais da Europa, ou Cristandade, aparecem conjugados os temas do desconcerto, da tempestade, do labirinto, da mudança, entre outros.

No célebre soneto *Verdade, Amor, Razão, Merecimento*, a ordem racional e cristã do mundo é confrontada com o desconcerto vivenciado no cotidiano, onde «[...] Fortuna, Caso, Tempo e Sorte / têm do confuso mundo o regimento», e se conclui que o mais seguro é crer em Cristo. No soneto *Correm turvas as águas deste rio*, a cosmologia cristã parece ser radicalmente questionada, ao serem postos em xeque o providencialismo e a solução fideísta da religião cristã: «Tem o tempo a sua ordem já sabida; / o mundo, não; mas anda tão confuso, / que parece que dele Deus se esquece. / Casos, opiniões, natura e uso / fazem que nos pareça dessa vida / que não há nela mais que o que parece» (CAMÕES 1980, vol. 2, p. 272).

Tal arguição radical do fundamento religioso da vida e do destino humanos é negada no episódio da máquina do Mundo, n' *Os Lusíadas*, nas redondilhas *Babel e Sião* e no soneto *Vós outros, que buscais repouso certo*, que resgatam o concerto da cosmologia cristã. Neste, o desconcerto do mundo é um desacerto ou desacordo com os mistérios da vontade divina, pois «[...] o que a Deus é justo e evidente / parece injusto aos homens e profundo». A injustiça do mundo cotidiano é verdade profunda de Deus, inapreensível para a consciência humana. Como justiça divina, não absolve do castigo os que honraram o desconcerto do mundo, e descreram da existência de Deus; tais serão punidos como viciosos, e advertidos contra o perigo do juízo final: «dedicai, se quereis, ao desconcerto / novas honras e cegos sacrifícios; / que, por castigo igual de antigos vícios, / quer Deus que andem as cousas por acerto. // Não caíu neste modo de castigo / quem pôs culpa à Fortuna, quem sòmente / crê que

acontecimentos há no mundo. // A grande experiência é grão perigo» (CAMÕES 1980, vol 2., p. 270). Não caiu, não se deu conta.

O mundo cotidiano no Império lusíada está em desconcerto relativamente aos valores bíblicos, pois os bons são castigados e os maus são recompensados, como nos diz o poeta na celeberrima *Esparsa ao Desconcerto do Mundo*: «Os bons vi sempre passar / no mundo graves tormentos; / e, para mais me espantar, / os maus vi sempre nadar / em mar de contentamentos. / Cuidando alcançar assim / o bem tão mal ordenado, / fui mau, mas fui castigado. / Assim que, só para mim / anda o mundo concertado.» O desconcerto do mundo não funciona para o sujeito poético, que quando não se comporta bem recebe o mal em dobro. Do mesmo modo, nas *oitavas sobre o desconcerto do mundo*: só o louco pode deixar de notar o desconcerto; se pudesse seguir o melhor caminho, o poeta preferiria ter a consciência dobrada. O tema em questão encontra um tratamento filosófico na epístola *a Dom António de Noronha*, mas há muitos outros lugares da poesia camoniana onde é tratado.

Na sátira conhecida como os *Disparates das Índias* (CAMÕES 1980, vol 2., p. 264-272), o desconcerto é evidente na instituição do Estado da Índia: «Este mundo es el camino / adó hay ducientos vaus / ou por onde bons e maus / todos somos del merino / mas os maus são de teor / que, des que mudam a cor, / chamam logo a El-rei compadre, e enfim, dejadlos, mi madre, / que sempre têm um sabor / de quem torto nasce tarde se endireita». As estrofes ou disparates, misturando ou não trechos da língua castelhana e da portuguesa, se concluem por um ditado, em prosa ou verso. O poeta satiriza os diversos tipos sociais europeus nas lides do Oriente, acusando-os de reverterem os valores de Cristo; desde os novos-ricos e janotas aos conselheiros reais e ao próprio vice-rei, todos andam por caminhos tão maus e alheios às virtudes cristãs: «Ó vós, que sois secretários / das consciências reais, / que entre os homens estais / por senhores ordinários: / porque não pondeis um freio / ao roubar, que vai sem meio / debaixo de bom governo? / Pois um pedaço de inferno / se vende a Mouro e a Judeu. // Porque a mente afeiçoada / sempre à real dignidade / vos faz julgar por bondade / a malícia desculpada. / Move a presença real / uma afeição natural, / que logo inclina ao juiz / a seu favor; e não diz / um rifão muito geral / que ‘o abade, donde canta, daí janta’?» Em Goa, como mercadores árabes e judeus viveriam os europeus e portugueses, sob a

corrupção do clero, da magistratura e do vice-reinado. O poema se conclui com referência a exemplo bíblico cristão, à expulsão dos vendilhões do templo, a fim de advertir os mercadores portugueses e europeus no Oriente, no século XVI, de sua própria conduta. Numa espécie de coda, por meio da apóstrofe ao leitor-ouvinte, o poeta desnuda o caráter apenas comercial, e de refração da fé cristã, presente na empresa lusíada: «E vós bailais a este som? / Por isso, gentis pastores, / vos chama a vós mercadores / um que só foi pastor bom».

Outra composição satírica em que o mundo às avessas manifesta-se pela ótica do embriagado pelo vinho indiano é a zombaria que fez aos moradores de Goa, na entrada de Francisco Barreto no vice-reinado da Índia. Ao contrário das virtudes assinaladas aos cavaleiros e varões em *Os Lusíadas*, na zombaria camoniana, os praguentos, em trechos de prosa, assinalam cada galante do jogo de canas com os vícios da bebida e da corrupção. A rubrica da composição, numa de suas versões reza: «Zombaria que fez sobre alguns homens a que não sabia mal o vinho, fingindo que em Goa, nas festas que se fizeram à sucessão de um governador, saíram a jogar as canas estes certos galantes com divisas nas bandeiras e letras conforme suas tenções e inclinações» (CAMÕES 1980, f.^{os} 200 a 201). O trecho final em prosa amplia o alcance da zombaria ou sátira política, ao ironizar os inúmeros bebedores do Império lusíada que estimavam terem entrado no jogo de canas: «Muitos outros homens ilustres quiseram ser admitidos nestas festas e canas; e que se fizera memória deles, conforme suas qualidades, mas infinita escritura fora, segundo todos os homens da Índia são assinalados; e por isso estes bastem para servirem de amostra do que há nos mais». Para os biógrafos seiscentistas de Camões, Faria e Sousa e Severim de Faria, as duas sátiras causaram em 1556 a prisão do poeta em Goa, atestada pelo conhecido retrato.

Em *Os Lusíadas*, quando Vênus requesta Cupido para ferir as nereidas, e o desvia do seu propósito, este se preparava para castigar o mundo rebelde, pretendia punir e submeter «a mal regida gente». Cupido vê na desordem social os mesmos defeitos salientados nas sátiras camonianas e com sua seta pretende ferir eticamente a empresa mercantil portuguesa, «[...] pretende // Fazer ãa famosa expedição / Contra o mundo rebelde, por que emende / Erros grandes que há dias nele estão, / Amando cousas que nos

foram dadas / Não pera ser amadas, mas usadas» (*Os Lusíadas*, IX.25.3-8)
«[...] vê do mundo todo os principais / Que nenhum no bem público
imagina; / Vê neles que não têm amor a mais / Que a si sòmente, e a quem
Filáucia ensina; / Vê que esses que freqüentam os reais / Paços, por
verdadeira e sã doutrina / Vendem adulação, que mal consente / Mondar-se
o novo trigo florecente. // Vê que aqueles que devem à pobreza / Amor
divino, e ao povo caridade, / Amam sòmente mandos e riqueza, /
Simulando justiça e integridade; / Da feia tirania e de aspereza / Fazem
direito e vã severidade; / Leis em favor do Rei se estabelecem, / As em
favor do povo só perecem. // Vê, enfim, que ninguém ama o que deve, /
Senão o que somente mal deseja. / Não quer que tanto tempo se releve / O
castigo que duro e justo seja. / Seus ministros ajunta, por que leve /
Exércitos conformes à peleja / Que espera ter co a mal regida gente / Que
lhe não for agora obediente» (*Os Lusíadas*, IX.27-29).

O desconcerto do mundo, em revolta e confusão, pelo avesso, como tempestade marítima que tudo revolve e subverte encontra-se no *Labirinto do autor queixando-se do mundo*. A nau do império lusíada «corre sem vela e sem leme». Nesta peça atual e lúdica da lírica camonianana, a sintaxe dos versos e a disposição estrófica são construídas como peças soltas a serem remontadas em múltiplas direções de leitura, de cima para baixo, de baixo para cima, pelas estrofes ímpares, pelas pares, emparelhando-se versos de mesma posição, reagrupados em quintilhas ou décimas, etc. Na estrutura do labirinto não só a ordem linear do texto é subvertida, mas o corpo fonético, diacrítico e morfológico do léxico sofre uma alteração significativa, a fim de se adaptar a determinada direção de leitura. Pela repetição alternada de dois versos (v.18 = v.30 e v.20 = v.28): «posto que se detiveram» e «sempre castigo tiveram», a significação geral de advertência não é afetada, permanecendo a única saída do labirinto o arrependimento e a vida virtuosa. Por meio da figura de repetição, a mensagem cristã, movendo o crente ao arrependimento, inspirando-lhe o temor, e ameaçando o pecador com a punição, mantém-se, em qualquer direção assumida de leitura. Por exemplo, na normal, de cima para baixo, a última quintilha adverte a nobreza: «Os que nunca trabalharam, / tendo o que lhe não convém, / se ao inocente enganaram, / perderão o eterno bem / se do mal não se apartaram.» Pela leitura emparelhada dos versos finais de cinco décimas, de cima para baixo, os que exploraram os justos e os

inocentes são castigados: «disfarçados se acolheram. // [...] os que o justo profanaram. // [...] sempre castigos tiveram. // [...] posto que se detiveram // [...] se do mal não se apartaram.»

Da perspectiva da sátira religiosa, em diversos passos da obra camoniana e dos maneiristas seus contemporâneos, o mundo em desconcerto é simbolizado como Babilônia, por exemplo, nos sonetos *Cá nesta Babilônia, donde mana* ou *Na ribeira do Eufrates assentado*. Babilônia opõe-se, exemplar e simbolicamente, nas famosas redondilhas *Sóbolos os rios que vão*, como mundo terrestre, a Jerusalém celeste, a ser cantada, não com «frauta ruda», contra ou no desconcerto do mundo babilônico, mas sim com «lira dourada», em harmonia ou concerto com a doutrina cristã. Nestas afortunadas redondilhas, *Babel e Sião*, que glosam o salmo *Super Flumina Babylonis*, ao crente é oferecida a via da ascese cristã como forma de concerto do mundo, por meio de uma cristianização da filosofia platônica. Este tratamento do tema foi generalizado na época.

Na lírica maneirista, o tema do desconcerto refere-se também ao mundo subjetivo, resultante da consciência do desconcerto do mundo. O sujeito, dividido ou dilacerado entre a razão e o desejo, entre os valores cristãos e a vida da corte, entre o decoro e as paixões, no desconcerto do mundo, se reconhece em desconcerto. Tal estado do sujeito também se traduz, por exemplo, pela imagem do labirinto em Martim Castro do Rio ou Rodrigues Lobo.

O desconcerto subjetivo descreve, para o bem e para o mal, o estado amoroso, a visão da amada provoca no sujeito amante um tipo de subversão da ordem racional, evidenciada pela construção de impossíveis, com as figuras do oxímoro e da antítese, como no soneto de Camões, sabidamente imitado de Petrarca, *Tanto do meu estado me acho incerto*. O desconcerto do sujeito amoroso, por exemplo, no soneto de Dom Manuel de Portugal, *Que desconcerto amor foi ordenar*, procura na comunhão amorosa o concerto subjetivo, encontra ordem sob a aparente desordem. O mesmo em *Manda-me Amor que cante docemente*: «[...] era razão ser a razão vencida. / Assi que, quando a via ser perdida, / a mesma perdição a restaurava; / e em mansa paz estava / cada um com seu contrário num sujeito / Ó grão concerto este!» N' *Os Lusíadas*, imputados à Vênus, e não a Cupido, consideram-se indignos os «amores mil desconcertados», provocados pelos «tiros desordenados», de «moços mal destros», por não

só levarem a práticas homoeróticas, como ao sexo entre senhores e pastoras, e entre senhoras e «baixos e rudos» (*Os Lusíadas*, IX.34 e 35).

Como mero esquema retórico, ambos os desconcertos estão presentes em muitas composições do período. Na carta em trovas, *Por usar costume antigo*, mandada de Ceuta, por um cavaleiro trovador do tempo de Camões, estão os dois desconcertos, o do mundo, provocado pela ausência da pátria e pela guerra de cruzada no Marrocos; e o do sujeito, em seus males privados. Na canção *Em desprezo da vida da corte e louvor da do campo*, de Baltazar Estação, a imagem do desconcerto do mundo descreve, do campo, o desregramento da natureza na corte: «A natureza vejo aqui perfeita / em quantas obras lá fez tão errada / que parece guiada / por um desconcertado desvario.»

O tema, nas *Oitavas a Dom António de Noronha sobre o desconcerto do mundo*, recebe um tratamento erudito, de coturno, de reflexão moral. Críticos as consideram quase uma composição escolar. Demócrito — não Paulo — o disse: só há dois deuses, Pena e Benefício. Platão e César são reprovados do ponto de vista da visão de mundo cristã. Com a anedota de Trasilau, loucura e inconsciência não são saídas para o desconcerto. O sujeito poético optaria pela vida bucólica, de estudos, numa casa senhorial culta, mas o ideal da *aurea mediocritas* lhe fora negado. Por meio de outra emulação de Horácio, a série de perguntas retóricas que abre a composição, ao longo das três primeiras oitavas, logra reverter o sentido do *nil admirari*, da epístola 6.^a do livro 1, na qual, para construir e conservar a felicidade e a saúde, ninguém deveria admirar-se de nada, e sim, pelo caminho da virtude, desfrutar de amor e jogos. Na intuição crítica de A. J. Saraiva, as oitavas de Camões nos ensinam, porém, que, nos Tempos Modernos, se espantar com o desconcerto do mundo é ter consciência.

BIBL.: ALMEIDA, Isabel, *Poesia Maneirista*, Lisboa, Comunicação, 1998; CAMÕES, Luis de, *Rimas*, Lisboa Pedro Craesbeeck, 1598; id., *Lirica Completa*. Prefácio e Notas de Maria de Lurdes Saraiva, Lisboa, IN-CM, 1980. 3 vols.; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Os códigos poéticos em Portugal do renascimento ao barroco», *Revista da Universidade de Coimbra*, 1984, vol. 31, pp. 505-531; FRAGA, M.^a do Céu, *Os Gêneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Universidade de Coimbra, 2003; LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Sá da Costa, 1983; SARAIVA, António José, *Luís de Camões*, Publicações Europa América, 1971; SENA, Jorge

de, *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980, vol. 1; SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

Marcia Arruda Franco

DIAS, Augusto Epifânio da Silva (camonista) (Lisboa, 1841-Lisboa, 1916). Nascido de família humilde, manifestou desde jovem grande inclinação para o estudo das letras. Com treze anos de idade, iniciou os estudos de Latim, de que viria a ser profundo conhecedor e exímio mestre. Nos anos de 1861 e 1862, frequentou o Curso Superior de Letras de Lisboa, onde estudou grego com o afamado helenista António José Viale. Entretanto, aprendera inglês e depois alemão, línguas que conhecia bem (tal como acontecia com o italiano e o francês). Entre 1864 e 1867, mediante concurso, exerceu o magistério no Liceu de Santarém, escola onde ensinou Latim e Grego, pondo em prática recentes metodologias de ensino preconizadas pela Filologia Clássica alemã. De 1867 a 1881, após um concurso brilhante em que demonstrou um conhecimento excecional da língua e das letras latinas, foi professor do Liceu do Porto, onde lecionou Latim, Português e Inglês. Neste período do seu magistério, aprofundou e aprimorou os seus inovadores trabalhos científicos, pedagógicos e didáticos no domínio das Humanidades clássicas, merecendo destaque a publicação (1872) da sua tradução do alemão para português da *Gramática Latina* do filólogo dinamarquês J. N. Madvig. Em 1881, foi nomeado professor da disciplina de Grego no Liceu de Lisboa, instituição na qual ensinou até ser escolhido, em 1896, para professor de Grego no Curso Superior de Letras de Lisboa. Em 1911, transitou para a recém-criada Faculdade de Letras de Lisboa, onde ensinou até 1913, data em que se jubilou. Os últimos anos da sua vida foram muito penosos e dramáticos, porque a doença de Parkinson o afetou gravemente.

Segundo múltiplos testemunhos de discípulos e autorizados biógrafos, Epifânio foi um professor, um investigador e um pedagogo dotado de rara curiosidade intelectual, que o levou a estudar, além das Humanidades clássicas e modernas, seguindo as orientações expostas e praticadas pelos grandes mestres da Filologia Clássica e da Filologia Românica contemporâneas, outras disciplinas como a Matemática e as Ciências Naturais. As longas viagens ao estrangeiro que regularmente efetuava no

período das férias grandes completavam e vivificavam a sua formação científica e cultural. Orientado por ideais de elevado rigor científico e de inflexível seriedade intelectual, foi sempre um professor muito exigente no seu ensino e nos seus critérios de avaliação, o que lhe acarretou bastantes vezes antipatias e inimizades (o seu temperamento algo irascível e pouco simpático, fruto em parte de uma infância infeliz, não lhe facilitou o relacionamento com alunos e colegas). A sua adesão ao ideário republicano e as suas posições anticatólicas valeram-lhe a animadversão de alguns detratores influentes, entre os quais sobressai José Maria Rodrigues, sacerdote católico, doutor em Teologia, mestre dos príncipes D. Luís Filipe e D. Manuel, professor da Faculdade de Letras de Lisboa e notável camonista.

Tendo sido publicado em 27 de dezembro de 1894 um decreto que instituíra uma nova Reforma da Instrução Secundária, Epifânio Dias, em vários artigos publicados no jornal *O Paiz*, manifestou as suas discordâncias em relação à Reforma e criticou violentamente os seus autores. No final do ano de 1896, Epifânio foi demandado judicialmente devido a queixa apresentada pelo diretor-geral da Instrução Pública, conselheiro José de Azevedo Castelo Branco, que se considerou ofendido num artigo publicado naquele periódico. A defesa judicial de Epifânio Dias esteve a cargo do ilustre causídico Dr. Eduardo Alves de Sá, que pronunciou neste pleito memorável oração forense, tendo o Tribunal da Relação de Lisboa exarado uma sentença praticamente absolutória e sendo o sábio filólogo, ao sair do tribunal, alvo de uma calorosa homenagem promovida por estudantes. Como o Dr. Alves de Sá não aceitara remuneração pecuniária, Epifânio Dias projetou manifestar-lhe a sua gratidão de modo público, dedicando-lhe um relevante trabalho literário. Assim nasceu a célebre edição d'*Os Lusíadas* comentados por Augusto Epifânio da Silva Dias, consagrada à memória do Dr. Eduardo Alves de Sá, entretanto falecido em 1906, de que a 1.^a edição foi publicada em 1910 e cuja 2.^a edição melhorada saiu à luz, em dois tomos, em 1916 e 1918. Tendo-se tornado um espécime bibliográfico raro, a Comissão Brasileira «designada pelo Ministro da Educação e Cultura para o fim de preparar e organizar as comemorações do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*» tomou a deliberação justíssima de reeditar, em reprodução fac-

similada da 2.^a edição e num único volume, a grande obra de Epifânio Dias.

A edição d'*Os Lusíadas* não era o primeiro trabalho de Epifânio Dias no domínio da ecdótica. Publicara já uma edição crítica e anotada das *Obras de Cristóvão Falcão* (Porto, 1893) e uma edição do *Esmeraldo de Situ Orbis* de Duarte Pacheco Pereira (Lisboa, 1905). A edição de *Os Lusíadas*, porém, foi o seu grande empreendimento filológico e ecdótico.

Para estabelecer o texto do poema, Epifânio teve de tomar uma decisão, como era inevitável, sobre as chamadas duas edições de 1572 d'*Os Lusíadas*. A controvérsia sobre esta questão, que remonta à edição d'*Os Lusíadas* (1639) elaborada por Faria e Sousa e que ganhara nova atualidade com a célebre edição da epopeia publicada em 1817 por D. José Maria de Sousa Botelho, Morgado de Mateus, tinha sido objeto de acurada análise, nas últimas três décadas do século XIX, por parte de investigadores como Wilhelm Storck, Carolina Michaëlis, Teófilo Braga, Tito de Noronha, etc. Epifânio Dias designou com a letra *A* a edição que apresenta na portada o bico do pelicano voltado para a esquerda do observador e designa com a letra *B* aquela em que o bico da ave está virado para a direita do leitor. Epifânio considerou a edição *A* como sendo a 1.^a edição, com base num facto que, em seu entender, dirimia de vez a questão. No Canto VIII. 32.3, lê-se na edição *A*: «Portugues Cipião chamar se deue»; na edição *B*, lê-se: «Portugues Capitam chamar se deue». Ora, segundo Epifânio Dias, nenhum compositor tipográfico que tivesse perante os olhos a palavra «Capitam» leria «Cipiam», sendo ao invés verosímil que a palavra «Cipiam» tivesse dado lugar à leitura «Capitam». A lógica deste raciocínio, baseada no princípio ecdótico da *lectio difficilior potior* (a lição mais difícil é preferível), é vulnerável, porque a *lectio faciliior* pode ter ocorrido na passagem do manuscrito autógrafo para o texto impresso, sendo a lição de *A* a correção da *lectio faciliior* de *B*.

Por consequência, Epifânio Dias escolheu a edição *A* como texto-base, «com as emendas — de erros tipográficos ou considerados tais — que se me afiguraram certas». Em cada página, por baixo do texto do poema, estão registadas todas as diferenças entre o texto da edição de Epifânio e o texto das edições de 1572. Tendo em consideração que a edição não se destinava exclusivamente a especialistas — «a glotólogos», nas suas palavras —, entendeu Epifânio como acertado dar alguma coerência à

ortografia, adotando as grafias mais usuais no seu tempo, isto é, antes da reforma ortográfica de 1911, com duas exceções de natureza diferente, que se afiguram muito discutíveis: grafou os nomes próprios de origem grega com a ortografia etimológica, mesmo quando o texto-base nunca a utiliza, e conservou as grafias «hum», «hir», «he» (= é), com o argumento de que tinham permanecido até à segunda metade do século XIX. Introduziu sinais gráficos como o apóstrofo, o hífen e as aspas e procurou estabelecer uma pontuação conveniente, uma vez que a pontuação original «é em extremo irregular e defeituosa».

A grande riqueza da edição d'*Os Lusíadas* «comentados por Augusto Epifânio da Silva Dias» consiste exatamente nos comentários, que, em rodapé, acompanham cada estância e que explicam as suas fontes literárias e historiográficas, as suas referências mitológicas, geográficas e astronómicas, o significado do seu léxico e sobretudo as suas construções sintáticas mais complexas e obscuras, sem ceder à tentação das «erudições, mais ou menos ostentosas, absolutamente inúteis para o fito de um comentário», como escreveu na «Introdução». A sua sólida formação classicista, a sua familiaridade com os autores gregos, latinos e renascentistas e o seu profundo conhecimento da história da língua portuguesa, em particular no domínio da sintaxe — a sua *Sintaxe Histórica Portuguesa*, obra inacabada e de publicação póstuma (1918), escrita nos anos dolorosos da sua doença, constitui marco fundamental da gramática histórica do Português —, tornam os seus comentários um insubstituível guia filológico para o esclarecimento da letra e dos significados do poema.

O que falta nos comentários de Epifânio Dias é a atenção prestada aos fatores de natureza estética, tanto de natureza microestrutural, retórica e estilística, como de natureza macroestrutural, e a sua relativa inópia no que respeita à hermenêutica do poema e dos seus episódios relevantes. Lendo, por exemplo, os comentários de Epifânio às estâncias do episódio da Ilha dos Amores, o leitor não colherá neles qualquer informação ou reflexão relevantes sobre a beleza e o significado poético-filosófico deste magno episódio na estrutura d'*Os Lusíadas*. Sintomaticamente, a estância 83 do Canto IX não mereceu comentário... A secura e o rigor da anotação filológica e gramatical não favorecem nos comentários de Epifânio o acesso às fulgurações da imaginação poética de Camões.

BIBL.: CARDOSO, José, *Epifânio Dias e as Fontes d'Os Lusíadas*, 2.^a ed., Braga, APPACDM, 1994; GONÇALVES, Francisco Rebelo, *Filologia e Literatura*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1937; SILVA, Maximiano de Carvalho, «Epifânio e a sua edição d' Os Lusíadas», *Os Lusíadas de Luís de Camões* comentados por Augusto Epifânio da Silva Dias, Reprodução fac-similada da 2.^a ed., Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1972; VASCONCELOS, J. Leite de, *Epifânio Dias. Sua Vida e Labor Científico*, Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1922.

Vítor Aguiar e Silva

DOZE DE INLATERRA (Episódio dos). O facto de ser considerado o episódio mais cavaleiresco d'*Os Lusíadas* conduz o leitor a estabelecer frequentemente uma estreita ligação entre esta sequência e os aspetos afetos aos romances épico-cavaleirescos, muito embora tal aproximação pareça ir contra o princípio da verosimilhança que preside ao canto das façanhas reais, por demais superiores a todas as que se podem encontrar nos referidos poemas, como Camões defende logo no Canto I, Estância 11. Distanciando-se, deste modo, do tratamento hiperbólico e dos exageros normalmente usados na descrição dos combates e batalhas das fábulas fantasiosas dos romances de cavalaria, bem como nos poemas neles inspirados, o poeta opta por fazer o relato fiel da peleja, para que, deste modo, se evidencie ainda mais a glória das finezas no uso das armas e da bravura dos nossos cavaleiros, justificando-se a derrota dos adversários, já por si moralmente condenáveis devido à atitude antes assumida perante as damas inglesas. O distanciamento verificado face aos modelos épico-cavaleirescos torna, pois, repreensível a atitude dos poetas que valorizavam o exagero e a fantasia. Daqui decorre uma nítida oposição entre dois modelos épicos recorrentes no século XVI, em que a pedra de toque é simplisticamente equacionada e resumida a dois termos, ambos fundamentais na teorização poética deste período: a fantasia, a ficção, contraposta ao relato fidedigno dos factos e à verosimilhança da ação. Esta dualidade não nos surpreende, se tivermos em conta, por um lado, a crescente simpatia com que a *Poética* de Aristóteles vinha a ser lida, comentada e divulgada depois da respetiva tradução latina, e, por outro, valorização do discurso ficcionado dos poemas cavaleirescos, tendo em conta o gosto da época e a predileção com que não só entre nós, mas igualmente em toda a Hispânia, se liam os poemas de Luigi Pulci, *Morgante*; de Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*; e de Ludovico

Ariosto, *Orlando Furioso*, ao tempo considerados *romanzi* (*romances*) e não propriamente epopeias. No entanto, registe-se igualmente que cedo se fez sentir — desde a terceira década do século XVI, prolongando-se, depois, pela segunda metade do mesmo século —, uma reação, proveniente de Espanha, contra este tipo de poemas, fundamentada em considerações negativas e de ordem religiosa e ética.

À medida que se desenvolvia uma atitude crítica e a reflexão sobre a teoria literária, sobretudo a que se tecia à volta dos códigos da epopeia, acentuava-se a distinção cada vez mais clara da épica de raiz homérica e virgiliana perante o poema épico-cavaleiresco. Na generalidade, os aspetos invocados para a caracterização deste género eram apontados à medida que se delineava igualmente a receção dos três grandes poemas mais representativos do género. As premeditadas ousadias e as disformes situações começam a ser encaradas como traços representativos de um gosto diversificado e contribuem necessariamente para uma maior clareza na distinção entre «poema heroico» e «romance cavaleiresco». Abre-se assim caminho a uma atitude que encontra a sua melhor expressão nas declarações de Manuel Pires de Almeida sobre esta matéria, quando defende que o Romance era uma espécie diferente do Poema heroico, que Aristóteles não alcançara, e que, por isso mesmo, não estava obrigado às regras que o estagirita enuncia para a epopeia. Evidenciando o modo de poetar recheado de múltiplas ações, heróis diversos, variedade de tom, comentários intercalados na narração, passos ousados e elocução afetada, a verdade é que Boiardo gozara de reconhecidos favores na corte de Ferrara, graças à arte, fantasia e novidade, que recomendavam o *Innamorato*. Com a receção do *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto, os mesmos temas voltam a ser retomados, confrontados agora mais de perto com o que sucede n' *Os Lusíadas*. Por isso não surpreende que, no tempo de Camões, outras figuras traduzam uma aberta oposição a esse tipo de composições. Fr. António de Beja, por exemplo, na *Breve doutrina e ensinança de principes*, é um dos que repudiam e denunciam as «falsas historias e fingimentos dos antigos caualleros q a maneira dos sonhos vãos forã compostas e escritas». Não muito diferente é a atitude de Fr. Heitor Pinto, que aconselha que se deve fugir destes livros como da peste. Provavelmente terá em mente as passagens voluptuosas, consideradas vulgarmente como amorais, e outras ainda menos respeitadas para com a

religião, presentes nas referências anticlericais e que justificaram os cortes introduzidos no poema, no *Index* de 1581. No entanto, o certo é que estes poemas vêm também contribuir para a consolidação de determinados princípios estéticos, no que se refere à constituição de um cânone épico renascentista, ajudando a impor, entre outros aspetos, a oitava rima enquanto forma estrófica preferencial e a defesa do decoro na composição da ação.

Compreende-se, então, que, tal como a teorização da epopeia partia dos códigos enunciados por Aristóteles, na *Poética*, e depois pelos seus comentadores, da mesma maneira as normas que presidiam à composição do romance se fundamentavam, no essencial, em dois tratados de referência e que os críticos portugueses conheceriam sobejamente: *De' Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie*, de Giovambattista Giraldi Cinzio, e *I Romanzi* de Giovan Battista Pigna. Em ambos os discursos, quer Giraldi quer Pigna, procuram subtrair os poemas cavaleirescos à intransigência dos teorizadores de arte poética, inspirados e fundamentados em Aristóteles.

Se bem que seja este o quadro estético e ideológico em que Camões se insere, é muito claro em que linha se filia. A simpatia com que ao tempo eram lidas as novelas de cavalaria do ciclo dos *Amadises* e dos *Palmeirins*, ou obras mais recentes, como o *Memorial das Proezas dos Cavaleiros da Távola Redonda*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos, leva o poeta a inserir n' *Os Lusíadas* um episódio, que, à primeira vista, mais parece adequar-se a um romance. Logo o narrador intradieético conforma-se com a matéria que se propõe apresentar: era «[...] Leonardo, que trazia / Pensamentos de firme namorado» (*Os Lusíadas*, VI.40.5-6) e todo o enredo do episódio surge como um repositório de matéria de cavalaria. A honra manchada das damas inglesas, a «feminil fraqueza» defendida pelos cavaleiros, o serviço cortesanesco, a coragem e a bravura dos portugueses dados a «namorados afeitos», tudo vem conjugar-se com o colorido próprio das cenas dos torneios, a seguir igualmente apresentado. A preparação da partida dos intervenientes na liça inicia-se nomeadamente com a enumeração dos adereços, num deslumbramento de cores e pormenores quanto a armas e arneses, com o evidente objetivo de fascinar o ouvinte ou o leitor.

Depois, é o percurso de Magriço, que mais parece a errância de um cavaleiro andante da Távola Redonda, pleno de aventuras, que se justapõe

à descrição do cenário festivo em que tudo se vai resolver. A importância da contenda é sugerida pelo quilate da assistência, a própria corte, contando até com a presença do monarca, e pelo modo como todos se ataviavam, como se de uma ocasião festiva se tratasse, com joias de ouro em profusão ou ricos tecidos de seda. A violência da situação não exclui, nem anula, o ambiente espectacular de que toda a situação se reveste.

Desse cenário de fundo coletivo, destacam-se, naturalmente, as aventuras de Magriço, com a expectativa gerada pela sua demora; depois, vem o alívio da tensão com a sua chegada já inesperada, a mudança de atitude da dama por ele defendida, o acolhimento entusiasta dos companheiros de armas... E a descrição do torneio em si não desmerece perante as descrições das batalhas mais encarniçadas. O estrépito dos cavalos, os movimentos que lhes são iminentes em tais situações, o alvoroço, a expectativa, o temor, acentuados expressivamente pelo início aliterativo dos versos da Estância VI.64; depois, o clímax do embate patente na confusão generalizada, com cavalos sem cavaleiros, combatentes apeados, meio desarmados, outros por terra, exalando o último alento, ou levados para fora da liça, traduzem singularmente o revés da arrogância dos ingleses.

E o episódio encerra-se com as festas e a alegria do resultado, com a vitória das armas lusas, a honra premiada das damas inglesas, os banquetes dos festejos e a alusão mais individualizada aos feitos de Magriço, na Flandres, e do Conde de Avranches, em Basileia.

Camões parece ter sucumbido ao fascínio das estratégias dos romances cavaleirescos...

No entanto, duas breves pistas levam o leitor a equacionar e a reavaliar o episódio. Logo no início, Leonardo avisa os companheiros de que pretende narrar aventuras não fantásticas, mas verdadeiras, de heróis pátrios, capazes de inspirar os ouvintes imediatos a cometerem outros tantos «feitos grandes de alta prova». Não se baseando em matéria nova, nem fabulosa, o poeta tem consciência de que o episódio se aparenta fortemente com as aventuras das novelas de cavalaria ou dos romances do seu tempo e por isso se torna conveniente esse esclarecimento com que abre a narrativa, demarcando-se assim do género romanesco, bem como dos princípios estético-literários a que essas aventuras se acham vinculadas. E, no final, volta a insistir em tal aspeto, desta vez,

condenando aqueles autores que perdem tempo a contar fábulas sonhadas, por mais bárbaras ou heroicas que possam ser, contrapondo-lhes sempre a palma da vitória, a glória e a fama alcançadas com a fineza dos feitos de armas dos valorosos guerreiros portugueses.

Não tratando, pois, de «fábulas sonhadas» dos romances, o episódio dos Doze de Inglaterra, não só acaba por se adequar aos princípios aristotélicos da epopeia, assumindo um fim edificante e pedagógico («os que me ouvirem daqui aprendam / a fazer feitos grandes de alta prova», *Os Lusíadas*, VI), como contribui para o enaltecimento dos feitos praticados pelos portugueses reforçando a componente épica do poema, tal como Hernâni Cidade defende. Por outro lado, essa obediência aos códigos épicos vigentes no seu tempo leva Camões a cumprir o princípio da verosimilhança, que tantos atropelos sofria nos poemas cavaleirescos, mais dados à fantasia. Artur de Magalhães Basto, ao cotejar o relato deste episódio d'*Os Lusíadas* com o da *Relação ou Crónica Breve das Cavalarias dos Doze de Inglaterra*, por ele publicada em 1935, não só identifica a versão utilizada pelo poeta, como adianta as ligeiras alterações por ele introduzidas, de modo a conferir ao texto uma marca mais poética e a distanciá-lo das narrativas mais próprias de um romance. Mediante esse processo de transfiguração poética da matéria em causa, não só se torna relevante verificar como o poeta parte do relato histórico fidedigno dos acontecimentos para a configuração do episódio, como, tendo em conta esse mesmo facto, se acentua a componente verosímil que os leitores conhecedores da *Relação ou Crónica Breve* logo podem identificar. Por conseguinte, poder-se-á mesmo concluir que o fascínio de leituras como Ariosto, Boiardo ou autores de outros romances ou poemas cavaleirescos não desviam Camões da fidelidade a um cânone épico, recuperando os modelos da Antiguidade Clássica, muito particularmente o virgiliano, muito embora os revista, numa síntese harmoniosa, com a forma sedutora da oitava rima bebida nos poemas cavaleirescos, a verosimilhança e o decoro. Por estas razões, Manuel Pires de Almeida fora levado a defender que *Os Lusíadas* representavam um paradigma misto, partilhando de características dos romances e da epopeia homérico-virgiliana. A matéria dos Doze de Inglaterra, que poderia contribuir para a adesão, por parte de Camões, a uma poética, por mais sistematizada que se apresentasse ao tempo por Giraldis Cinzio ou por Giovan Pigna, como

vimos, não conseguiu demovê-lo, levando-o antes a optar pela rejeição desses modelos e a conferir a esse tipo de matérias um novo tratamento e um novo sentido, adequados aos códigos que presidiram à composição da sua epopeia.

BIBL.: ALMEIDA, Manuel Pires de, «Oposição ao discurso da vida de Luis de Camões tocante ao juízo das partes da epopeia, e da observação d'ellas no mesmo Camões», in AMORA, António Soares, *Manuel Pires de Almeida — Um Crítico Inédito de Camões*, S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1955, pp. 109-175; ALVES, Hédio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, pp. 65-104; BASTO, Artur de Magalhães, *Relação ou Crónica Breve das Cavalarias dos Doze de Inglaterra*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1935; id., *O Essencial sobre os Doze de Inglaterra*, Lisboa, IN-CM, 1986; BEJA, Fr. António de, *Breve Doutrina e Ensino de Principes*, Lisboa, per Germã Galharde, 1525; BOILÈVE-GUERLET, Annick, *Le Genre romanesque: des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII.e siècle français*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, principalmente pp. 15-40 e 128-133; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução», *Revista da Universidade de Coimbra*, 1985, vol. XXXI, pp. 505-532; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões. O Épico*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, pp. 132-134; CINZIO, Giovambattista Giral di, *De' Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, 1975; MIRANDA, José da Costa, «Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*: Apontamentos sobre a sua presença em Portugal (Séculos XVI a XVIII)», p. 49, in MIRANDA, José da Costa, *Estudos Luso-Italianos: Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação/Instituto de Cultura Portuguesa, 1990, pp. 48-80; PIGNA, Giovan Battista, *I Romanzi*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1997; PINTO, Fr. Heitor, *Imagem da Vida Cristã*, Lisboa, Sá da Costa, 1940, vol. III, p. 59 (1.^a ed.: Coimbra, por João de Barreira, 1563); PIVA, Luiz, «Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a proposição de *Os Lusíadas*», *Revista Camoniana*, 3, 1971, pp. 235-258.

Manuel Ferro

E

ÉCLOGAS. As éclogas de Camões, como as de Garcilaso de la Vega (1501-1536), enquadram-se nos moldes da écloga de índole artística e sentimental que, tendo na raiz o modelo virgiliano, recebeu novo desenvolvimento quando Sannazaro conseguiu impor com a *Arcadia* um novo mundo pastoril diferente, guiado pelos valores do petrarquismo. São, portanto, éclogas que, mesmo quando desrespeitam a tradição e as convenções literárias, repousam nelas e oferecem ao leitor um universo de referência que é artisticamente constituído, isto é, encontram o seu significado na apreensão literária, cultural num sentido mais lato, do real.

Compreende-se que este género literário seja do agrado de Camões. Nas *Rimas* como n' *Os Lusíadas*, o poeta apropria-se a tal ponto de modelos culturais e filosóficos que a sua mediação se torna espontânea, tanto na perceção e vivência do real exterior, como na interpretação da vida e de sentimentos próprios. E pelo mesmo motivo se compreende também que, frequentemente, Camões não possa ater-se à «brandura tam namorada» que a preceptiva quinhentista preconiza para a poesia bucólica e, protegido pela autoridade de Virgílio ou pelo exemplo de Garcilaso de la Vega, eleve o tom e o assunto do poema pastoril. A sua conceção fortemente intelectualizada do mundo e do homem não se coaduna com a simplicidade de um olhar ingénuo que encontrasse na natureza a simpatia imediata do mundo natural.

A presença de elementos tópicos e a mestria poética com que são tratados levam o leitor a não reconhecer por vezes o uso irónico que Camões faz dos códigos da écloga, mesmo se desde cedo a crítica apontou que tanto o mundo bucólico das *Rimas* como as exigências de tom e estilo que o acompanham não se conformam ao preceituado pela Poética. A edição das *Rhythmas* (1595) reunia oito éclogas; no entanto, confundidos pela suavidade do bucolismo de Diogo Bernardes, e talvez desejosos de aumentar as *Rimas* com poemas que se pudessem considerar modelares dentro dos ditames da poética quinhentista, os editores posteriores chegaram a apresentar 16 éclogas, na maior parte atribuíveis a Bernardes e publicadas entre as suas obras. É sobre esse *corpus* alargado que recai a

maior parte dos estudos realizados até finais do século XIX, com ressonâncias que ainda hoje se fazem sentir, apesar de atualmente se atribuírem a Camões apenas as oito éclogas que figuravam já nas edições quinhentistas.

Na écloga, enquanto género habitualmente definido como «diálogo de pastores» e pressupondo por isso a criação de um universo pastoril, Camões encontrou sobretudo a possibilidade de pensar o mundo e de o recriar poeticamente, sem no entanto conseguir aperfeiçoá-lo ou elidir o contínuo e injustificado sofrimento que marca o viver humano. Pelo contrário, dir-se-ia que o requinte artístico e a idealização tornam mais pungente o sofrimento e que o sentido do trágico, tão presente nas *Rimas*, se aviva e corrói a paz bucólica da Arcádia camoniana.

Agrário, o pastor filósofo da Écloga II, *Ao longo do sereno*, procura viver fora do mundo, sem se preocupar com ele («[...] achar // no mundo que emendar, não é de agora; / basta que a vida fora dele tenho; / com meu gado me avenho, e estou contente»). É, no entanto, uma atitude que não vai prevalecer no diálogo travado entre os pastores desse poema, como tão pouco prevalece nas *Rimas*. Pelo contrário, Camões, com desalento, faz ver na epístola *Quem pode ser no mundo tão quieto* (Oitavas I) que o sossego bucólico representa, mais ainda do que uma fuga social ou insensibilidade, um estado comparável à alienação do louco, porque resulta da recusa de ser consciente e refletir, ou seja, da recusa do que é propriamente humano.

Por isso, na Arcádia camoniana não se encontra o estabelecimento de uma *áurea mediania* ou a moralização que justificam o mundo pastoril em Sá de Miranda ou Rodrigues Lobo. Agrário não é o pastor *senex* da Écloga II; o seu discurso é apenas o contraponto dos suspiros de Almeno, o pastor enamorado que se entrega ao sofrimento e recusa a racionalização. E, como fazia notar Faria e Sousa aceitando a sugestão de Herrera a propósito da Écloga II de Garcilaso de la Vega, não há neste poema um pastor que se possa assumir como voz autoral. Numa écloga, a situação de diálogo exige a constituição e oposição de personagens coerentes, capazes de alimentarem pontos de vista diferentes, representando, afinal, a oscilação dos sentimentos, as contradições do próprio poeta. De certa maneira, quando o poeta decide abdicar da sua voz lírica e cria personagens, obriga-se a uma divisão artificial da sua própria personalidade.

O mundo bucólico das *Rimas* representa sobretudo um mundo depurado e artisticamente organizado em torno de valores e problemas essenciais da mundividência camoniana, que são também os temas mais marcantes da écloga lírica artística: o amor, a fortuna e o desconcerto.

Por isso, os elementos retóricos e estilísticos mais típicos do género encontram-se em cada écloga, mas, na maior parte dos poemas, investidos de uma força simbólica imprevisível, que corrói o uso tradicional, rompe as expectativas do leitor e agrava ainda a sua força expressiva na criação de uma tensão que pode atingir a dimensão do trágico (veja-se, por exemplo, a Écloga dos Faunos).

Propício à arte e à experimentação poética, o mundo pastoril favorece também a reflexão sobre a poesia. Da mesma maneira que nas novelas pastoris as personagens comentam as composições que vão pautando o seu convívio e ócio, também as éclogas comportam não só a contenda, como o comentário das composições cantadas, feito ora pelo narrador ora por um pastor. Ao mesmo tempo, a composição do poema, em que amiúde se encontram uma dedicatória e uma proposição a anteceder o desenvolvimento da écloga propriamente dita, propicia ao poeta a ocasião de tecer considerações sobre o seu trabalho. No caso de Camões, concentram-se nesses momentos considerações explícitas que são pouco frequentes na sua lírica sobre a Poética e a sua própria conceção de Poesia.

Nesse sentido se têm de entender as considerações iniciais do poeta e a própria totalidade da Écloga VI, *A rústica contenda desusada*. Nela, Camões põe em confronto um pastor e um pescador, enamorados e, por conseguinte, sofrendores e poetas. Mas antes, na proposição e na dedicatória ao duque de Aveiro, o poeta mostra-se cioso de louvor: realça explicitamente a originalidade deste estilo, mostra como o inventou através da imitação, invocando a autoridade dos seus émulo para justificar a sua composição, mas também para acentuar a sua vitória. Ao longo do poema entretêm-se o mundo literário da tradição antiga (o próprio género e o imaginário pastoril, o canto amebuí, as imagens da mitologia, vocabulário em que abundam os cultismos e os latinismos semânticos), e o mundo moderno, sentimentalmente dominado pelo petrarquismo. Na contenda, o pescador consegue provar que os códigos da écloga piscatória oferecem tantas possibilidades de abarcar o mundo como a tradição pastoril e assim, ao cair do dia, cada um será declarado

vencedor pelos seus companheiros. E se aceitarmos que, com Agrário e a égloga pastoril, se encontram Virgílio e a Antiguidade Clássica e, com Alicuto e a égloga piscatória, Sannazaro e o mundo moderno, veremos Camões com o seu «novo estilo» a colocar-se, inovando, na galeria dos poetas clássicos e a proclamar o valor do mundo novo.

A arte surge como processo de afirmação de um poeta que se sabe desintegrado da perfeição do mundo natural e entregue ao poder transcendente do amor e da fortuna. Os pastores camonianos refugiam-se no canto, que assume, como é corrente na poesia lírica de Camões, uma função catártica muito acentuada, mas ao mesmo tempo, oferece a possibilidade de criar uma ordem humanamente compreensível e manuseável. Isto acontece porque nas éclogas camonianas o elemento essencial do bucolismo, o sentimento de comunhão entre o homem e a natureza, nem sempre é real, e, manifestando-se, nem sempre corresponde ao verdadeiro eixo de significação global do poema.

Veja-se, por exemplo, a Écloga I, *Que grande variedade vão fazendo*, em que Camões pranteia a morte de D. António de Noronha e do Príncipe D. João. Enquanto, de acordo com a tradição, o canto fúnebre com que Frondélio celebra Tiónio encontra eco numa natureza enlutada, a elegia entoada por Aónia, de lirismo elevado, surge num quadro de « cousas não costumadas na espessura ». É certo que ela pranteia um infante, e que o estilo se poderia elevar de acordo com a matéria; mas é também certo que em toda a égloga ressoarão a incompreensão e o espanto manifestados por Frondélio no diálogo inicial, e a certeza de que o mundo dos homens não se rege pelas mesmas leis que ordenam a natureza.

Entre os elementos que tragicamente cindem os dois mundos, conta-se o tempo. A sua importância fica bem evidente nas longas análises que lhe são dedicadas por Agrário (Écloga II) e Umbrano (Écloga I), e que acentuam como o seu curso se manifesta de forma diferente sobre a natureza, que se vai renovando ciclicamente, e sobre o homem, que vai sendo inevitavelmente arrastado para a degradação e a morte. Talvez por isso, e como aliás acontece de uma maneira geral nas *Rimas*, o tempo dos pastores se limita ao passado e à memória. Mesmo o presente é sentido como ameaça. Há, no entanto, uma exceção: a dimensão do futuro e com ela, a esperança, estão presentes na égloga piscatória *Arde por Galateia*

branca e loura. Alia-se-lhe a expectativa, também ela quase ausente na poesia de Camões, de vir a ser bafejado por um destino favorável.

Nas éclogas de Camões, o homem encontra-se só. A natureza não constitui um refúgio a que o pastor se acolha e em que encontre conforto para as suas penas. Na Écloga V, *A quem darei queixumes namorados*, é nítido que o poeta e o leitor, por um lado, e, por outro, o pastor, não têm do cenário a mesma perspetiva. A calma radiosa do amanhecer é descrita pelo pastor numa evocação mitológica que sublinha a alegria do momento. Essa alegria, ele recusa-a, como se recusa também a deixar-se enganar pela harmonia tranquila do ambiente, para se refugiar na sua solidão e no ensimesmamento, mantendo-se até ao fim do poema cego para o exterior («em sua dor tão enlevado estava / que, como em grave sono sepultado, / não viu o Sol que já no mar entrava»).

Há, decerto, momentos em que a comunhão se estabelece; no entanto, nem sempre o resultado é benéfico ou positivo. Veja-se uma das mais belas e melancólicas paisagens noturnas da poesia portuguesa, a descrição das primeiras estâncias da Écloga II, *Ao longo do sereno*. É um quadro decorativo em que perpassa uma melancolia suave, para o que contribui a presença dos elementos tradicionais do *locus amoenus*. Assim que entrar em cena o «triste Almeno», pesará sobre esses elementos a figura e o estado de espírito atormentado do pastor. Como Tiónio (Écloga I), Almeno é presa de uma exagerada melancolia, e o texto dá conta do caráter destrutivo da sua paixão. A natureza e Almeno mostram-se conformes, e em vez da adjetivação idealizante que habitualmente reforça a perfeição arquetípica da natureza (as águas cristalinas ou brandas, o dia claro, o bosque sombrio, as árvores verdes, por exemplo), passarão a encontrar-se qualificações invulgares na poesia bucólica. A tristeza melancólica do ambiente que dá guarida ao caráter excessivo do «tormento» do pastor é então sublinhada, e mesmo elementos habituais terão de ser reinterpretados: «Como toda a tristeza / no silêncio consiste, / parecia que estava tudo mudo; / e, com esta graveza, estava tudo triste. / Porém o triste Almeno mais que tudo». Por contraste, o seu interlocutor, Agrário, surgirá com os primeiros raios da madrugada.

No centro de todo o universo bucólico camoniano está o amor que, aliando-se de uma forma arbitrária com o destino, traz o sofrimento a cada pastor. Agrário (Écloga II), que ao seu pendor racionalista e estoico junta a

experiência, definirá o Amor disforicamente, mostrando como faz parte da sua natureza o «endoudecer» o homem, privá-lo da razão e de vontade própria. E se Tiónio (Écloga I) pode ser exemplo do amor juvenil, ainda não apurado e, portanto, inclassificável como verdadeiro, puro Amor, nas restantes éclogas assim não acontece. Belisa (Écloga III, *Passado já algum tempo que os amores*) compreende o Amor no quadro cultural do neoplatonismo — nele não se pode originar a infelicidade («[...]o amor que tanto mal me fez em tudo / não pode ser amor, mas inimigo); no entanto, depois do diálogo com Almeno, vê-se que não há um elemento concreto a quem possa ser atribuída a responsabilidade da infelicidade de ambos: faz parte da sua própria natureza gerar o infortúnio.

Nesta Écloga III, que deve ter sido escrita ainda na juventude e em que a influência gritante de Garcilaso encobre por vezes a presença de Sannazaro, encontra-se plasticamente representada a destruição dos dois amantes (e não só a do pastor). O seu confronto em cena, depois de ter proporcionado a reconstituição da perceção que cada um tem da sua atuação e da pureza dos seus sentimentos, culminará com a metamorfose de Belisa e levará Almeno à morte. É um diálogo dramatizado em que se ouve a voz feminina, pouco usual no universo bucólico lírico, como aliás na lírica petrarquista, em que, embora desempenhando um papel-chave, a mulher prima pela ausência (outro tanto se não poderá dizer do universo da novela pastoril). E mesmo se, ocasionalmente, cada personagem faz recair sobre a outra a causa do seu infortúnio, a culpa não lhe poderá ser atribuída: no fundo, o desenvolvimento do diálogo leva o leitor a concluir que o Amor, que Belisa, dentro dos moldes do neoplatonismo amoroso, imagina benfazejo, é a causa do infortúnio dos mortais que subjuga. Pertence-lhe o ser contraditório, e provocar a infelicidade dos enamorados.

A lucidez com que os pastores analisam o caso individual que vivem leva-os a uma inexplicável e incessante luta entre a necessidade de compreender e a voluntária aceitação do sofrimento que deve muito à poesia de Boscán e está na raiz de um sentimento trágico que perpassa nas éclogas, corroendo a tranquilidade bucólica e tornando as éclogas de Camões poemas importantíssimos para a caracterização do seu universo poético e cultural.

Sem forçarem um tipo de leitura alegórica que está no centro da interpretação de grande número de éclogas da época, as de Camões

permitem a ampliação de significados, própria da representação simbólica e a criação de situações humanamente significativas pela fantasia. Naturalmente, uma égloga como a I pede, para cabal entendimento do seu alcance histórico-cultural e valorização literária, o conhecimento da situação que motiva o quadro desusado com que se depara; todavia, em seu redor há um trabalho estético que se valida por si, e não necessita da decifração contextual para se impor. Já Faria e Sousa, que visivelmente não nutria qualquer simpatia pela princesa viúva, fazia notar que a verdade factual fora falseada e que o poeta, porque poeta, «es obrigado a mentir» ao pintar a princesa num quadro de grande desgosto; e mesmo a figura de Tiónio preenche a imagem, literariamente concebida, do cortesão enamorado, jovem e imaturo.

A Écloga VII, habitualmente conhecida por *Écloga dos Faunos*, de acordo com a epígrafe da edição de 1595, pede explicitamente no seu texto uma interpretação que concilie o mundo da fantasia literária, o bucólico e o real, ao explicar que «[...] se os amores / aos silvestres deuses maltrataram, / já ficam desculpados os pastores». Nela, e segundo se depreende dos versos que encerram a proposição e a dedicatória, os «silvestres deuses», integrados numa efabulação que, como a da Écloga III, segue o esquema consagrado da perseguição e fuga das ninfas, deveriam ser atendidos pelo amor que os incendeia.

A égloga abre com a descrição de um *locus amoenus*, que dá passagem a um trecho narrativo de acentuado pendor sensual, e motiva literariamente o passo seguinte, a fuga das ninfas ameaçadas. A perseguição pelos Sátiros é infrutífera. A mesma natureza que os fez sujeitos ao amor e ao desejo não os auxiliou sequer fisicamente, pelo que a perseguição prossegue apenas através de súplicas que, como as de qualquer amante petrarquista, vão sendo espalhadas «ao vento». De facto, a partir deste momento, os dois sátiros deixarão de ser percebidos como seres agrestes e disformes, para se tornarem exemplo de amantes maltratados pelo Amor. Pela sua voz, afinal, o poeta chegará ao mesmo grito que emerge na Canção X: «nascer para viver, e para a vida / faltar-me quanto o mundo tem para ela!» O primeiro sátiro, recorrendo à estância de canção, acentua o carácter lírico das suas considerações, enquanto louva o amor e a natureza; o segundo, recorrendo à oitava rima e a um catálogo de mitos etiológicos, engrandece o amor que encontra representado em cada elemento. Ora o

certo é que nas palavras de ambos os sátiros, representantes legítimos da natureza, não se encontram motivos que justifiquem a fuga das ninfas e a implícita condenação do impulso erótico. Mais ainda, não se encontrará qualquer motivo que leve a julgar os sátiros culpados e a excluí-los da harmonia do universo que cantam. Não existindo o sentimento de culpa, não existirá, conseqüentemente, a necessidade de expiação. E, de facto, os sátiros, como os pastores, não a sentem. Mesmo o leitor se apiedará das personagens e não deixará de reconhecer que o seu destino é injusto, mas invencível — isto é, reconhecerá o carácter trágico da situação humana.

BIBL.: BERNARDES, José Cardoso, *O Bucolismo Português. A égloga do Renascimento e do maneirismo*, Coimbra, Almedina, 1988; CARVALHO, José G. Herculano de, «Lendo a Écloga VI de Camões», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 103-114; FRAGA, Maria do Céu, *Camões: um Bucolismo Intranquilo*, Coimbra, Almedina, 1988; id., *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos /Acta Universitatis Conimbricensis, 2003; MATOS, Maria Vitalina Leal de, «A égloga em Camões e Sá de Miranda», *Arquipélago / Línguas e Literaturas*, XIV (1994/1996), pp. 15-35; TORREJÓN, José Martínez, «Ao vento estou palavras espalhando»: la *Egloga dos Faunos* de Camões», in SANTOS, João Camilo dos e Williams, Frederick G. (eds.), *O Amor das Letras e das Gentes. In honor of Maria de Lourdes Belchior Pontes*, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies, 1995, pp. 84-99; SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994; id., *A Lira Dourada e a Tuba Sonora* (sobretudo, o artigo «Erotismo, petrarquismo e neoplatonismo na “Égloga dos Faunos” de Camões»), Lisboa, Cotovia, 2008.

Maria do Céu Fraga

EDIÇÃO PRINCEPS D’OS LUSÍADAS (A). Impressa na tipografia de António Gonçalves em Lisboa, no ano de 1572, com o poeta ainda vivo, a primeira edição d’*Os Lusíadas*, com a epopeia de Luís de Camões, é um dos célebres livros clássicos da literatura renascentista europeia e hoje uma raridade bibliográfica. Existem apenas 40 a 50 exemplares nas principais bibliotecas do mundo ocidental, em algumas coleções particulares e nas mãos de bibliófilos especializados. A descrição geral do volume patente no estudo de Francisco Dias Agudo apresentará ao leitor algumas das feições mais salientes do livro impresso:

«O volume em que se apresenta o Poema é em 8.º, com 2 + 186 folhas, estas numeradas ao alto; e seu verso, não. Agrupadas em 24 fólhos ou folhas de impressão, denominados cada um por uma letra e todos pelo

conjunto desde *A* até *Z*, começando pelo canto I. Ao fundo de cada página em cada fólio, índices: *A* para a 1.^a folha; *A2* para a 2.^a, etc. O 1.º fólio, que contém o rosto, só consta de duas folhas. O último tem em si integrado um pequeno fólio suplementar de quatro páginas. No canto inferior da direita de cada página figura o indicativo das palavras, uma ou duas, com que abre o primeiro verso da página seguinte.

O rosto — // Os // Lusíadas // de Luís de Ca- // mões. // Com privilégio Real. // Impressos em Lisboa, com licença da // Sancta Inquisição, e do Ordina- // rio: em casa de António // Gõçalvez Impressor. / 1572

Estes dizeres são emoldurados, como pode ver-se, por uma composição de arte formada em desenho por duas colunas laterais, um balcão em rodapé e um frontão, ao alto, com o pelicano ao meio. Isto é comum aos exemplares [...]» (1972: 3-4).

Dentre todos os elementos de composição do frontispício, porém, seria através do tempo o pelicano o único invocado para identificar a edição *princeps*. Faria e Sousa, o grande comentarista da obra de Camões, na sua «Vida del Poeta», incluída na edição das Rimas de 1685, noticiou pela primeira vez a existência de duas edições comparáveis, mas com diferenças entre elas, sendo as duas, segundo ele, impressas em 1572, porque «El gasto desta impresión fue de manera, que el mismo año se hizo otra. Cosa que aconteció rara vez en el Mundo; y en Portugal ninguna más de esta. Y porque esto ha de parecer nuevo, y no facil de creer yo aseguro. [...]» Classificou as diferenças entre as impressões segundo quatro categorias de variantes: [...] «yo aseguro que lo he examinado bien en las mismas dos ediciones que yo tengo; por diferencias de caracteres; de ortografia; de erratas que ay en la primera, y se ven emendadas en la Segunda; y de algunas palabras con que mejoró lo dicho». Vítor Aguiar e Silva, no estudo «A guerra dos pelicanos», atribui ao Morgado de Mateus, ao preparar a sua edição de 1817 em Paris, a identificação das duas edições principalmente pela imagem do pelicano, que no frontispício estava virada em alguns exemplares para o lado esquerdo do leitor, e em outros para o lado direito. Através da imagem dos dois pelicanos, foi considerada informação incontroversa que existiam

duas edições diferentes ou, pelo menos, duas impressões diferentes. Faria e Sousa já pensara, antes do Morgado de Mateus, que a edição correspondendo ao pelicano virado à direita do leitor fazia parte da edição original, devido à errata numerosa que a outra edição pretendia corrigir. Com as observações que se seguiram sobre a diferença entre os «pelicanos» intensificou-se a atenção a outras variantes no livro: achava-se de especial importância a diferença na leitura do sétimo verso da primeira estrofe, que começa «E entre» no caso do pelicano «à esquerda», e apenas «Entre» no caso do pelicano «à direita. As duas edições tornaram-se, assim, conhecidas como *Ee* e *E*, separadas pelas imagens dos pelicanos, não obstante o próprio Faria e Sousa haver observado numerosas variantes no texto do poema na ortografia, na composição tipográfica e até em emendas estilísticas. Com o tempo, e dado o fascínio especial que Camões exercia na imaginação dos autores românticos e dos filólogos do século XIX, o mito das «duas edições», sendo ambas de 1572, ou uma segunda posterior, fixou-se no imaginário português. A maioria dos especialistas continuava a considerar o problema que enfrentavam simplesmente o de resolver se havia duas edições, desde uma perspectiva tipográfica, ou se apenas duas impressões diferentes da mesma impressão, com algumas alterações, enganos, erros e correções. O estudo crítico dos problemas colocados pela primeira edição tem sido tema de pesquisa há mais de três séculos, desafiando a capacidade de observação e o conhecimento filológico de gerações de estudiosos.

Em consequência do mito das «duas edições», surgia, de forma mais significativa, a hipótese de que uma das edições deveria ser autêntica e a outra de alguma maneira fraudulenta. Teófilo Braga aceitava esse raciocínio, mesmo se as duas edições tivessem sido impressas no mesmo ano. Era igualmente da opinião geral de que a edição publicada primeiro, fosse qual fosse, seria a única edição autêntica apenas por essa razão, e consideravam-se quaisquer alterações altamente suspeitas, feitas não importa quando ou por quem, sobretudo em vista da aparente recomposição tipográfica dos fólhos. Criava-se assim um dilema com consequências graves e irresolúveis para futuras edições da obra camoniana, cujo cânone continuaria a nadar num mar de variantes, com a aplicação de critérios diversos entre os seus editores.

A conceção do problema em termos de opostos punha fim ao debate e separava a pesquisa em duas escolas opostas no que dizia respeito à primazia e à autenticidade das edições. A maioria dos primeiros comentadores achava que *E*, a mais errada, seria a primeira edição impressa, seguida por outra, *Ee*, que a corrigia, mas sem saberem precisamente quando ou como essa outra fora feita. De facto, foi essa a opinião de que vigorou através do tempo e na obra de figuras como José Gomes Monteiro (1880), cuja opinião era que a edição corrigida, *Ee*, teria sido preparada porque a primeira impressão se esgotara; e Aquilino Ribeiro, que em 1946 e 1949 acrescentou mais um pormenor à ideia de que Camões teria estado envolvido no processo, planeando e dirigindo a segunda impressão devido ao desgosto que teria sofrido com a primeira. As duas versões distinguem-se tipograficamente pelo emprego de tipo itálico para algumas letras maiúsculas numa impressão e de tipo redondo na outra; há pequenas variações de ortografia, pontuação e outras correções que poderiam indicar uma recomposição geral, ou uma nova edição. As contraindicações incluem a observação de que os dois pelicanos no frontispício são imagens diferentes, e não apenas um desenho inverso do outro. Ao mesmo tempo há poucas modificações ao *layout* e muitos dos elementos passam de uma versão para a outra.

Em meados do século XIX, após o período romântico, dominara, no entanto, a influência da ideia de uma edição pirata, que todas as observações e evidências pareciam indicar. Os estudiosos Tito de Noronha (1880) e Francisco Gomes de Amorim (1889) empregavam os termos «falsificação» e «contrafação» para descrever o pelicano espúrio. Aquilo que já se aceitava como mito ganhava credibilidade académica através dos estudos de Noronha e de José M. Rodrigues (1921), os quais usavam argumentos filológicos para teorizar quando e por quem a «edição» espúria teria sido preparada. Rodrigues rejeitava enfaticamente a tese, naquela época expressa por Silva Túlio, de que *Ee/ E* não se tratavam de duas edições distintas mas de uma só, corrigida durante a sua impressão. Para apoiar o seu ponto de vista, Rodrigues usava como evidência a observação, discutível desde nosso ponto de vista, de que «em *E* houve uma nova composição tipográfica, desde a primeira até a última estância» (1921, página 1, nota 1). A conclusão conforma ao mito de uma edição falsa, cujas falhas teriam resultado de uma tentativa incompetente de

copiar um original muito mais perfeito. Noronha chegou mesmo a sugerir que uma das «edições» teria sido de facto composta por outra editora com a intenção de duplicar a primeira — e com algum êxito, dado que ninguém viera a reparar nas diferenças entre os volumes durante mais de cem anos — possivelmente por razões de intriga, pirataria, censura ou lucro comercial. De facto, essa escola crítica inverteu a lógica que fora aplicada às cópias erradas e às cópias corrigidas; pensava-se agora que a edição mais correta, *Ee*, seria a primeira, enquanto a edição mais errada, *E*, consistiria numa tentativa amadora e incompetente de reproduzi-la por fins pecuniários ou morais, estando a edição censurada de 1584, sem dúvida, envolvida nesse processo. Essa suspeita levou alguns críticos a sugerir que *E* teria sido impressa muito mais tarde, até 1590. O facto de se empregar o frontispício com o pelicano virado à direita, na década de 1580, em livros de outros autores, inclusivamente de Gil Vicente, fez com que se duvidasse mais da sua autenticidade e da data da edição *E*. Além do mais, *E* continha erros mais flagrantes, principalmente nas alusões clássicas, teológicas, ou até na gramática. Essas e outras observações eram consideradas evidência da natureza espúria da edição, indicando que quem a produzira seria um impressor errático e marginal. Braga aceitara essa proposição, acrescentando-lhe uma outra vertente — embora sem nenhum fundamento — indicando que a verdadeira edição teria sido preparada sob a direção do próprio Poeta. Seja como for, e não obstante as afirmações contraditórias sobre a autenticidade de *E* ou de *Ee*, a conceção histórica do problema da edição, em termos de ser «verdadeira ou falsa», continuou a servir de fundamento para as futuras investigações científicas. Alguns filólogos continuavam a detetar os milhares de mudanças efetuadas no texto do poema; na edição magistral de 1869 das *Obras de Luiz de Camões*, vol. VI (pp. 483-519), o Visconde de Juromenha, compara as variantes ortográficas das edições então consideradas como 1.^a e 2.^a, chegando a mais de 2000, e em 1874, Carl von Reinhardstoettner publicou em Estrasburgo, com prefácio em alemão, o texto de *Ee* com variantes de dezanove edições subsequentes até ao ano de 1873, indicadas nas notas. Até ser resolvida a identidade do herdeiro textual legítimo de Camões, prorrogava-se qualquer juízo crítico sobre as edições posteriores a 1572.

Existiam desde 1817 observações, com base em exemplares individuais d’*Os Lusíadas*, de páginas diferentes que corrigem erros encontrados em

outros exemplares. Ao examinar as duas edições, cerca de 132 anos depois de Faria e Sousa, o Morgado de Mateus comentaria: «Confrontando estes dous exemplares achámos...que eram *da mesma edição* com a unica differença que [...] as folhas 41 e 42, 47 e 48 tinham sido impressas com um character *mais novo* e nellas se viam *emendados erros typographicos* que existem no outro de forma que nos foi evidente terem sido estas folhas substituidas por correcção» (Reinhardtstoettner, IV). Na década de 1960, o Professor Doutor Francis Rogers, da Universidade de Harvard, já havia reparado em variantes inesperadas entre os exemplares da Nova Inglaterra: «a biblioteca John Carter Brown, na Universidade de Brown, adquiriu um exemplar de *E* [...] Como resultado, levei um grupo de alunos de um seminário de pós-graduação, que trabalhava n’*Os Lusíadas*, à Brown para ver o exemplar. Para nossa estupefação, continha elementos não presentes em *Ee* ou *E*!» (carta).

O dilema enfrentado por estudiosos da edição *princeps* de *Os Lusíadas* pode ser resumido segundo três possíveis vertentes: tratava-se de duas edições diferentes, isto é, uma primeira impressão, depois da qual foi recomposto e im-presso novamente o livro (seja por António Gonçalves ou outro impressor); tratavam-se de dois estados de impressão do mesmo impressor, nos quais foram detetados e corrigidos alguns erros e substituídos vários elementos numa recomposição geral, resultando desse processo exemplares com erros em vários graus de correção e com uma diferenciação tipográfica; ou tratava-se de uma edição autêntica impressa por António Gonçalves e de uma outra edição pirata, ou espúria, feita mais tarde por um impressor desconhecido? Uma deficiência dessa conceção do problema, implícita na teoria da existência de duas leituras, *Ee* e *E*, é a presunção de que essas identificam «edições» completas e verificáveis como tal.

Desde 1898 as reproduções fac-similares da edição *princeps*, sempre seguindo o critério dos pelicanos e da leitura do sétimo verso da primeira estrofe, têm sido usadas para identificar uma das edições como autêntica e verdadeira. Na primeira reprodução «photo-litográfica» de uma primeira edição de 1898, Teófilo Braga considerava a primeira edição de 1572 chave indispensável com vista à recuperação do texto autêntico do poema. Por ocasião do Quarto Centenário da Viagem Marítima à Índia, Braga mencionou a raridade da primeira edição d’*Os Lusíadas* e o imperativo de

consultá-la de forma a se poder estabelecer o texto autêntico de uma obra que fora, ao longo dos séculos, inúmeras vezes alterada por editores e tipógrafos. Em meados do século XX, Rogers preferiu trabalhar com edições foto fac-similadas, achando essencial uma comparação universal de erros e de variantes para qualquer edição crítica que se preparasse. Ainda esperava publicar uma reprodução fotográfica da ‘verdadeira primeira edição,’ com todas as variantes dos outros exemplares, assim como as estâncias desprezadas, que reproduz na página em frente. Tal como Braga, Rogers acreditava que um conhecimento completo dos exemplares de 1572 era essencial para uma leitura bem fundada e autêntica do texto, como Camões o deixara. O projeto de longo prazo de Rogers, que o tempo não permitiu que ele realizasse, tinha em vista comparar as reproduções fotográficas de todos os exemplares ainda existentes com a data de 1572.

Em 2003 foi lançado pelo Professor Doutor Kenneth David Jackson, da Universidade de Yale, com um estudo, um CD-ROM contendo as imagens de 29 exemplares da edição *princeps*, oriundos de bibliotecas e coleções de oito países e três continentes, da forma que podem ser consultados em forma de livros. O CD-ROM tem por objetivo apoiar uma análise compreensiva da primeira edição em todas as suas variantes, como queriam Braga e Rogers, servindo tanto de fonte de estudo comparado destinado a especialistas, como de fonte de apreciação para os leitores de Camões. O CD-ROM possibilita pela primeira vez uma comparação mais abrangente e representativa dos volumes que levam a data de 1572, pois quase toda a pesquisa anterior fora feita à base de um número limitado de exemplares existentes em Portugal. Com as evidências do CD-ROM, confirmou-se a existência de numerosas folhas «diferentes» da edição *princeps*, que não pertencem às «edições» *E* ou *Ee*. O encontro de variantes insólitas, ao contrário do que possa parecer, reforça a teoria da unidade de impressão, pois essas folhas estão intercaladas em exemplares dos dois padrões. Não apenas a composição tipográfica das edições é quase idêntica, apesar das muitas substituições e recomposição parcial, mas o estudo aponta quatro erros de composição que estão presentes em todos os exemplares impressos, sejam quais forem as outras variantes. Se uma primeira impressão tivesse sido inteiramente recomposta, teria como base, não obstante, o mesmo *layout*, os mesmos erros de composição do

texto e com muitas folhas ainda pertencentes à primeira impressão. A recomposição poderia ter sido feita por várias razões, por exemplo, se a primeira edição estivesse esgotada, ou se o editor e/ou o autor achasse a impressão excessivamente comprometida com erros crassos. Uma segunda impressão poderia representar nada mais do que um estado mais abrangente e universal de correção, com a substituição de muitos elementos.

Foi verificado que alguns exemplares de 1572 usaram folhas que teriam sobrado de uma impressão prévia. Isto é, se o texto tivesse sido impresso uma vez e subsequentemente reimpresso, então, as folhas excedentes, que teriam ficado da primeira impressão, poderiam ter sido incorporadas nos exemplares da segunda. Os impressores dessa época possuíam geralmente tipos suficientes para compor apenas um grupo de folhas de impressão de cada vez, antes de tirar os tipos para preparar a folha seguinte. Existiriam inevitavelmente folhas não aproveitadas quando o livro tivesse sido por fim encadernado. É possível que alguns dos exemplares de 1572 tivessem folhas que representassem duas impressões diferentes. Não há dúvida de que numa segunda impressão ou estado, o ritmo de correção fora bastante acelerado; a existência de exemplares nos quais as duas impressões ou estados estão misturados já é evidência que leva à conclusão de que a sua produção estivera relacionada, se é que não fora imediata.

O CD-ROM mostra que *E* e *Ee* não são os elementos definitivos na identificação de edições separadas, pois um exemplar na British Library (G11286) tem o pelicano virado à esquerda, mas tem a leitura da primeira estrofe de *E*, isto é, da outra edição, segundo os esquemas de *E* e *Ee*. Existem siglas, porém, que definitivamente separam as duas impressões, ou os dois estados: OCTVO/OCTAVO, sendo a identificação do canto no fólho 128; e 149/145, sendo em ambos os casos uma numeração equivocada para a foliação do verdadeiro f. 154. Todas as cópias de *E* (inclusive a da British Library, G 11286, do pelicano à esquerda mas o outro texto) possuem a leitura OCTVO no fólho 128, a qual foi corrigida em todas as cópias de *Ee* para OCTAVO. Da mesma maneira, todas as cópias de *E* levam o número 149 na verdadeira f. 154, enquanto em todas as cópias de *Ee* a leitura é 145 (com os dois últimos algarismos invertidos).

Há, ainda, outras siglas que, embora não sejam definitivas, são muito úteis para a identificação dos primeiros exemplares a serem impressos por

António Gonçalves, antes da introdução das primeiras correções. Os primeiros quatro elementos a sofrerem uma mudança vêm à luz, segundo nossa análise, com as primeiras correções a serem introduzidas no texto de *E*, mesmo que não estejam presentes em todos os exemplares. Primeiro, a leitura CANTO PRIMEIRO no fólio 23 será corrigida para CANTO SEGUNDO; 118, o número errado no fólio 108 será corrigido; e a leitura OCTVO no fólio 129 será corrigido para OCTAVO. Às vezes introduzem-se novas incorreções: a leitura certa, CANTO NONO no fólio 160, será emendada para OCTAVO, leitura errada comum mas não universal em *Ee*. Ao examinarmos os exemplares com intercalação de fólhos, representando estágios diferentes de emendas, concluímos que a mudança de PRIMEIRO a SEGUNDO no fólio 23; de NONO a OCTAVO no fólio 160; e de OCTVO a OCTAVO no fólio 129 resultaram de folhas impressas incorporando uma ou outra dessas correções, ou novas incorreções, na edição *E*, mas nem todas aparecem num único exemplar. Julgamos que a correção no fólio 108 teve lugar mais tarde, já que só um exemplar de *E* a possui. Constatámos, em suma, que, ao imprimir o livro, certas folhas de impressão resultaram muito mais erradas do que outras, o que sugere que em determinados momentos faltavam ao trabalho os cuidados e a atenção necessários.

A evidência principal para a unidade da edição de 1572 encontra-se nos erros técnicos, e noutras peculiaridades de impressão, numa produção que foi, sob quase todos os pontos de vista, muito imperfeita, sendo que os mesmos quatro erros técnicos estão presentes em todos os exemplares. As outras duas razões principais a favor da unidade da edição são, primeiro, a existência de exemplares com fólhos que combinam elementos de *E* e *Ee*, e, segundo, o grande número de correções e variantes em *E*. Se esta fosse realmente uma edição pirata, por que razão o impressor teria feito tão grande esforço para fazer tantas alterações ao texto? Tal impressor também teria acesso, como modelo, à edição *Ee* já impressa, mas aparentemente ignorá-la-ia.

O trabalho de correção e subsequente intercalação de folhas ou fólhos, que tocou a muitos exemplares, não deve ser visto como evidência de corrupção de um original. Há sempre, de facto, quatro erros técnicos presentes em cada exemplar do poema: os fólhos 97 reto e 103 reto levam os títulos CANTO QVINTO em vez do verdadeiro CANTO SEXTO, e as folhas 110 e 120 estão numeradas, sem exceção, 106 e 102, respetivamente.

Quando considerada no contexto dos exemplares cuja variedade de elementos representa a intercalação das duas «edições», a presença desses quatro erros indelévels tem o efeito de unificar e ligar todos os exemplares. As mudanças tipográficas também não se mostram como contrafeitas ou espúrias, mas sequenciais, introduzidas aleatoriamente e por razões diferentes. As emendas podem ser justificadas por causa da extensa errata nos fólhos já impressos e também por causa da carência de tipos e de outros materiais, inclusive de papel de qualidade e tamanho variado. Observa-se, nesse sentido, que o exemplar da Sociedade Martins Sarmiento é visivelmente maior do que o exemplar idêntico do Ateneu Comercial do Porto. Os quatro erros universais são, de uma certa maneira, as peças que faltavam do quebra-cabeça, formando novo alicerce sob o qual se poderá reconstituir a sequência de alterações que teria levado o impressor António Gonçalves de uma edição ou impressão à outra, à procura de maior coerência e autenticidade. O CD-ROM apresenta aos leitores as evidências que sustentam esse ponto de vista, permitindo que sigam as alterações que passaram de *E* a *Ee*, através de uma sequência de alterações documentadas, numa transição gradativa que acabou formando pelo menos 12 exemplares raros e únicos d'*Os Lusíadas*, a par de dezassete exemplares quase idênticos de *Ee* e seis de *E*.

Com as evidências acessíveis no CD-ROM, haverá no futuro outros avanços no estudo do problema e do desafio históricos, quanto à impressão e autenticidade de um dos grandes livros da literatura portuguesa e mundial. Depois do CD-ROM, reconhece-se que cada um dos exemplares existentes tem a sua individualidade e ocupa um lugar na ordem sequencial de impressão da obra camonianiana. Dos exemplares hoje reconhecidamente distinguidos, destaca-se o volume da «Holland House», variante da edição *E* que chega até Camões, atualmente no Harry Ransom Humanities Research Center da Universidade do Texas, em Austin. Esse é o mais celebrado de todos os exemplares conhecidos, devido ao comentário marginal assinado por frei Joseph Índio, padre do Sul da Índia, convertido ao Cristianismo, que Camões deveria ter conhecido, pelo menos trinta anos mais velho do que ele, tendo chegado a Lisboa em 1501 com a frota de Cabral. O seu comentário, escrito em castelhano no verso do frontispício, é de uma testemunha da morte de Camões : «q cosa mas lastimosa q ver un ta' gran ingenio mal logrado yo lo ui morir en un

hospital en Lycooa sin tener una sauanda co' que cubrirse despues de aver triunfado en la India Oriental y de auer nauegado 5500 Leguas per mar q aviso ta gra'de pa los q de noche y de dia se ca'san estudiando sin provecho como a araña en urdir tellas pa casar moscas». Segundo Jorge de Sena, a razão de chamar-se ao exemplar o «de Camões» é porque seria o que ele tinha consigo, quando o frade o teria assistido na sua morte. Existem outras inscrições no frontispício e no verso, atestando que o livro era do Convento de Carmelitas Descalços de Guadalalcázar, na Espanha, da ordem a que pertencia o frei Joseph Índio desde a sua chegada a Portugal. No século XIX, o livro caiu nas mãos do diplomata britânico e autor John Hookam Frere (1769-1846), em Sevilha e, em 1812, Frere deu o livro a Lorde Holland. Durante mais de cem anos, o exemplar do frei Joseph Índio permaneceu na Holland House, com exceção de um empréstimo de curta duração a Sousa Botelho, o Morgado de Mateus, que deu muita confiança ao volume ao preparar a sua edição publicada em Paris, em 1817. Aubrey Bell acrescenta a seguinte observação: «A nota sobre a morte de Camões, as palavras “fr. Joseph Índio” e as palavras no frontispício “Miseremini mej salté vos amici mej”, estão todas escritas na mesma mão fina» (1923: 144). Mesmo em comparação com outras cópias de *E*, esta está impressa num papel bom, com uma impressão forte, e a sua origem é claramente indicada pela marginália. Não obstante outras questões, trata-se de um exemplar «completo & perfeito» e um dos mais raros e distinguidos da edição *princeps* de *Os Lusíadas*, hoje um dos 50 que se contam entre os tesouros da humanidade.

BIBL.: AGUDO, Francisco Dias, «A Edição d'*Os Lusíadas* de 1572», *Garcia da Orta: Revista da Junta de Investigações do Ultramar* [Lisboa], Número Especial Comemorativo do 4.º Centenário da Publicação de *Os Lusíadas* (1972), 1-9 seguidas por 22 estampas; AZEVEDO FILHO, Leodegário de, *Os Lusíadas de Luís de Camões (edição fac-similada)*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 2006; BAIÃO, André (ed.), *Os Lusíadas. Edição Fac-Similada do Exemplar da Biblioteca Nacional*, Justino Mendes de Almeida (nota), Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1972; BASTO, Cláudio (pref. e notas), *Os Lusíadas*, fac-simile da edição de 1572, Lisboa, *Revista de Portugal*, 1943, pp. 2-16; BELL, Aubrey F. G., *Luís de Camões*, Oxford, Oxford UP, 1923; BISMUT, Roger, «La Critique textuelle des *Lusiades*», *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1973; BRAGA, Theophilo (ed.), *Os Lusíadas de Luiz de Camões. Fac-simile da Primeira Edição dos Lusíadas com um Prefácio do Dr. Theophilo Braga*, Lisboa, José Eusébio dos Santos, 1898; CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, Edição fac-similar de 1572, Porto, Lello & Irmãos, 1949;

(Publicação fora do mercado.) — *Os Lusíadas. Reprodução paralela das duas edições de 1572*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983; CARVALHO, Francisco Freire de, *Os Lusíadas de Luiz de Camões. Nova Edição Feita Debaixo das Vistas da Mais Accurada Critica em Presença das Duas Edições Primordiais e das Posteriores de Maior Credito e Reputação: Seguida de Anotações Criticas, Historicas e Mythologicas*, Lisboa, Typographia Rollandiana, 1843; CASTILHO BARRETO e NORONHA, José Feliciano de, *Memória sobre o Exemplar d'Os Lusíadas da Biblioteca Particular de S. M. o Imperador do Brasil*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1880; [Annaes da Biblioteca Nacional, t. VIII]; CIDADE, Hernâni, *Os Lusíadas de Luís de Camões. Edição Comemorativa*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1972; DESLANDES, Venâncio, *Documentos para a História da Typographia Portuguesa nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1888; GALLUT, Anne, *Le Morgado de Mateus, Editeur des Lusíadas*, Paris, Librairie Klingksieck; Lisboa, Livraria Bertrand, 1970; GUIMARÃES, A. J. Gonçalves, *Os Lusíadas de Luís de Camões. Segundo o Têsto da Primeira Edição de 1572. Com as Variantes da 2. Edição Impressa por Manoel de Lyra em 1584*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1919; JACKSON, Kenneth David, *Luís de Camões and the First Edition of The Lusíads*, CD-ROM, Universidade de Massachusetts-Dartmouth, 2003; JUROMENHA, Visconde de, *Obras Completas de Luiz de Camões*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1869, Vol. VI; MACHADO, Julião, ALBUQUERQUE, Martim de, *Os Lusíadas. Fac-símile da Colecção Incompleta de Folhas Iluminadas por Julião Machado, Seguido da Edição de 1572*, Lisboa, Edições Inapa, Academia Portuguesa da História, 1968; 1994; NORONHA, Tito de, *A Primeira Edição dos Lusíadas*, Porto e Braga, Livraria Internacional de Ernesto Chardon, 1880; «Nota Preambular». *Os Lusíadas. Fac-Símile das Duas Edições de 1572*, Quarto Centenário da Morte de Luís de Camões e Segundo Centenário da Fundação da Academia das Ciências de Lisboa, Lisboa, 1980, Vol. 1, pp. 7-21 [Bibliografia]; PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *Os Lusíadas de Luís de Camões. Edição Comemorativa do IV Centenário da Publicação de Os Lusíadas*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, IN-CM, 1972, XXX-XLII; REINHARDSTOETTNER, Carl von, *Os Lusíadas de Luiz de Camões. Unter Vergleichung der Besten Texte, mit Angabe der Bedeutendsten Varianten und einer Kritischen Einleitung Herausgegeben*, Strassburg & London, Karl J. Trubner, 1874; RIBEIRO, Aquilino, «A Edição Princeps dos Lusíadas». *Boletim da Junta de Província da Estremadura* (1946), reimpresso em *Revista Ocidente*, 138 (1949); e em *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais*, Amadora, Betrand, 1975, pp. 67-81; RODRIGUES, José Maria (ed.), *Os Lusíadas. Reimpressão «Fac-Similada» da Verdadeira 1.^a Edição dos Lusíadas, de 1572*, Lisboa, Tip. da Biblioteca Nacional, 1921; SENA, Jorge de, *Trinta Anos de Camões, 1948-1978*, Lisboa, Edições 70, 1980; SILVA, Vítor Aguiar e, *Os Lusíadas de Luís de Camões. Fac-Símile da Edição Princeps de Os Lusíadas Reproduzindo o Exemplar Pertencente à Sociedade Martins Sarmento (Guimarães)*, Braga, Universidade do Minho, 2004; TRIGOSO, Sebastião Francisco de Mendo, «Exame Crítico das Cinco Primeiras Edições dos Lusíadas». *História e Memórias da Academia* [Lisboa] 8.1 (1823), p. 169; VASCONCELOS, D. José Maria de Sousa Botelho Mourão e [Morgado de Mateus] (ed.), *Os Lusíadas*, Paris, Firmin Didot, 1817.

Kenneth David Jackson

ELEGIAS. As elegias camonianas abrem-se ao tratamento de temas tão opostos e simultaneamente tão próximos como o amor e a morte, o

desalento e a convicção religiosa, e, acentuando o sentimento de perda que lhes está na origem e é típico do género, combinam um carácter reflexivo com acentos intensamente emotivos na busca de um sentido para os acidentes da vida.

Numa perspetiva em que demos à palavra «elegia» o sentido que era corrente na preceção da época, e se mantém nos nossos dias, ou seja, de poema em que predomina o tom lamentoso motivado por um sentimento de perda, alguns dos poemas em tercetos das *Rimas* que correm com esta classificação não são de facto elegias. Serão, sim, poemas em que a *contaminatio* estabelecida entre o género elegíaco e o epistolar, se faz sentir com tanto peso que as fronteiras se esbateram ao ponto de se impor ao leitor um texto que não é dominado pela tensão lírica, mas antes pela criação de um diálogo com um interlocutor conhecido.

Faria e Sousa sentiu-o bem, quando, ao ordenar a sua edição comentada da obra lírica camoniana, a que dá o título *Rimas Várias* (1685 e 1689), se viu confrontado com a necessidade de classificar as composições, uma vez que as agrupou de acordo com o seu género poético. Numa atitude pragmática, e embora, como certamente observa, não fosse essa a solução mais rigorosa, resolveu chamar elegia a todos os poemas escritos em tercetos, «por no hacer tantos títulos». E mesmo sem justificação explícita, é este entendimento que se encontra nas principais edições dos séculos seguintes, e que ainda hoje perdura.

Mais ainda, o tempo tem acentuado a enorme flutuação com que os termos são utilizados entre os editores e os críticos. Como exemplo desta imprecisão veja-se como é integrado o poema *Aquele mover de olhos excelente*, entre as «elegias em tercetos» numa edição das *Rimas*, ainda em curso, e que em outros níveis prima pelo rigor. A dada altura, o editor refere-se-lhe nos seguintes termos: «Trata-se de uma carta ou epístola a uma dama, em forma de *terza rima* italiana e com recurso à técnica de composição em capítulo.» Acrescenta ainda que «o tom suavemente elegíaco transparece ao longo de todo o texto», para, dois períodos adiante, se lhe referir utilizando a palavra *elegia*. De igual modo, os críticos, embora na maioria dos casos designem estes poemas por elegia, mostram que o fazem apenas por conformidade com a tradição editorial. A verdade é que os comentários que lhes tecem mostram com clareza que na sua interpretação alguns destes tercetos se integram noutros géneros,

nomeadamente no epistolar (o uso indistinto de elegia ou epístola é permanente e a designação «elegia epistolar» salienta a *contaminatio* que nesses poemas se nota entre os dois géneros).

O tom adotado, ou o modo literário, se adotarmos a terminologia de Gérard Genette, não constitui forçosamente o traço que distingue a elegia e a epístola; na lírica camonianana, como é aliás típico do petrarquismo, o elegíaco dissemina-se nos diversos géneros, em medida nova ou no velho metro da tradição peninsular. Ao mesmo tempo, tão-pouco se podem limitar as marcas do género epistolar às habituais fórmulas de datação, endereço ou despedida. Ou de outra maneira: essas marcas são importantes porque mostram que há um destinatário implicado na própria construção do texto, alguém que, ausente, é o interlocutor procurado para um discurso que o exige e lhe pede resposta, mesmo sabendo que essa resposta será diferida no tempo.

Aguiar e Silva explicará que no século XVI a *contaminatio* era um processo muito frequente, e lembra que o termo «capítulo» recobre de uma forma relativamente pacífica, como termo hiperónimo, as várias modalidades de poemas compostos em tercetos. No entanto, entre nós, a classificação não é frequente nos cancioneiros ou nos livros impressos de poesia quinhentista; e, apesar de introduzir alguma ambiguidade, o termo «elegia» é aquele com que, em Portugal, se neutralizaram as oposições existentes entre os vários tipos de poemas que utilizaram o terceto, e será utilizado nesse sentido, mesmo antes de Faria e Sousa o fazer (aliás, o próprio capítulo publicado na edição de 1595 das *Rhythmas* surgirá classificado como elegia em 1598).

O uso do terceto como suporte formal comum à elegia e à epístola torna mais ténues as fronteiras entre géneros que, herdados da tradição clássica, já de si tendiam a não ser rigidamente definidos e eram amiúde chamados a desempenhar funções pragmáticas semelhantes.

Assim, sem prejuízo de vermos razões que nos poderiam levar a abranger aqui poemas que tradicionalmente se editam entre as elegias, mas ponderando também que ao longo dos tempos essa inclusão se deveu mais a circunstâncias diversas do que à consideração da verdadeira constituição poética dos textos, optámos, com mais rigor, por contrariar o hábito de leitura que se criou e considerar neste artigo apenas as elegias propriamente ditas, isto é, aqueles poemas que, compostos em tercetos e

dominados pelo modo elegíaco, não se constituem em função da comunicação epistolar, mas se alimentam de uma tensão lírica muito forte que determina as características do discurso e garante a coesão do texto. Os restantes tercetos serão considerados no verbete «epístola», uma vez que, seja do ponto de vista heurístico seja hermenêutico, será mais coerente e produtivo sublinhar a sua pertença ao género epistolar, mesmo se é inegável que neles não deixa de se fazer sentir a contaminação entre géneros.

Assim, consideraremos neste artigo apenas a chamada elegia do desterro, *O Sulmonense Ovídio, desterrado*, publicada em 1595, e dois outros poemas de integração mais tardia e nem sempre incontestada: a elegia fúnebre *Que novas tristes são, que novo dano* (1668), e *Se quando contemplamos as secretas* (1616). Tão-pouco consideraremos alguns poemas em que predomina o sentimento elegíaco mas que, formalmente, não se apresentem em tercetos, a estrutura que era preceituada pela poética quinhentista para a composição da elegia.

O Sulmonense Ovídio, desterrado retrata uma situação de afastamento e ausência que se desenha também nos tercetos de *O poeta Simónides, falando* e *Aquela que de amor descomedido*, dois poemas que exemplificam a fortíssima *contaminatio* estabelecida entre a elegia e a epístola na obra de Camões. Com efeito, para ganharem a densidade psicológica e dramática que os anima, estes são poemas que têm de se compreender como epístolas poéticas, como poemas que têm na sua constituição a consciência explícita de formarem uma explicação devida ao destinatário com quem o poeta estabelece laços de cumplicidade, na tentativa de nele encontrar a paixão que os homens e o destino lhes negam.

Pelo contrário, *O Sulmonense Ovídio, desterrado* vive da tensão lírica própria da elegia. O desterro, implicando a solidão na terra alheia, propicia a reflexão melancólica. Ao mesmo tempo, também o carácter lírico da enunciação é favorável ao ensimesmamento do poeta, que discorre emocionado ao sabor da memória saudosa e tem como único fator a obrigá-lo à racionalização a própria verbalização. O único confidente interpelado não pode compreender a dor do exilado: as águas do Tejo são insensíveis e seguem o curso que a Natureza lhes traçou. Por conseguinte, o poeta, privado da sua terra e do convívio desejado, sabe-se só, quando,

«soltando a rédea toda a [seu] cuidado», e tendo plena consciência de que imaginação e tormento se alimentam reciprocamente, se entrega à própria ruína, numa manifestação do poder da *dolendi voluptas* que os petrarquistas descobriam na paixão.

Nestas circunstâncias em que o poeta se volve, ensimesmado, à consideração do seu estado anímico, mostra-se bem como a sensibilidade de Camões é cultural e literariamente modelada, e como a sua apreensão de si não se limita a ganhar matizes psicológicos, antes se apoia num mundo filosoficamente significativo.

Por isso, o ponto de partida para a sua reflexão só aparentemente lhe é exterior. O exílio de Ovídio, privado da família e da terra pátria, o seu refúgio nas letras, presta-se, pela força paradigmática que tinha ganho na cultura quinhentista, à consideração do interesse universal da situação exposta pelo poeta. Mais ainda, o entendimento e a expressão do seu sentir fazem-se, ora direta ora indiretamente, por exploração conotativa ou por alusões à caracterização que o poeta sulmonense de si mesmo apresenta, ou até pelo aproveitamento intertextual de alguns passos aludidos ou imitados da vida e da obra ovidiana. Da mesma maneira, o caráter único do seu tormento será hiperbolizado através da representação mediatizada pelo exemplo mitológico (Tântalo e Tício).

Camões tem do tempo uma representação que o poeta latino não poderia ter e, mostrando claramente que o espaço é apenas uma representação do tempo, dá ao exílio o significado que ele toma na cultura moderna. Por isso, vivendo «[...] desterrado / do bem que noutro tempo possuía», considera que o bem perdido é irrecuperável, pelo que o futuro deixa de ter significado. A sua luta trava-se não com o espaço, humanamente transponível (afinal, o seu desterro é à beira do Tejo), mas antes com o tempo. A situação do poeta é ainda agravada pela consideração de a pena que sofre lhe ser injustamente imposta: «Que a pena que com causa se padece, / a causa tira o sentimento dela; / mas muito dói a que se não merece.» E assim, acentuando o caráter excessivo da pena e a sua incapacidade de resistir, Camões tinge de laivos trágicos o sentimento elegíaco que percorre este poema.

Um dos acentos mais típicos do canto elegíaco é o fúnebre, que desempenha um papel psicológico e social manifesto. Para a sua eficácia pragmática, concorrem dois movimentos: num primeiro momento, o poeta

aviva as paixões do auditório e avoluma o sentimento de perda, para, num segundo momento, dar lugar à consolação. No século XVI, a forma poética eleita para a elegia, o terceto dantesco, presta-se ao efeito pretendido, uma vez que, conciliando, pela sua própria regra rimática, uma aparente facilidade com um vocabulário rico e diversificado, é propícia a manifestar tanto a espontaneidade da simpatia, como a elevação artística.

Inserida na Écloga I, *Que grande variedade vão fazendo*, encontra-se uma elegia fúnebre, cantada em castelhano por uma *fermosa ninfa*, em quem se reconhecerá alegoricamente representada a princesa D. Joana, viúva do príncipe D. João, o malogrado pai de D. Sebastião, de quem os poetas tanto esperavam. O seu tom elevado em nada é diminuído pelo intenso lirismo pessoal, amplificado pelo cenário em que o bucolismo é sobretudo um artifício a permitir a depuração estilizada dos sentimentos e personagens alegóricas. Encontra-se, por consequência, um mundo que parece validar-se literariamente, subtraído ao cunho referencial que a sua própria condição de alegoria pressupõe.

Pelo contrário, a elegia *Que novas tristes são, que novo dano* acentua os laços que a prendem ao mundo da vida e a declaram poema de circunstância. Talvez por isso, rapidamente a unidade do tom é quebrada pela variedade das considerações feitas, que se vão motivando mas se expandem com desequilíbrio compositivo, unidas sobretudo pela perspectiva cristã com que é encarada a vida e, por consequência, a morte.

Ignora-se a identidade deste D. Miguel, tal como não se consegue identificar a batalha em que morreu; vê-se, por alguns pormenores do texto que a elegia terá sido escrita no Oriente, e, uma vez que figura já no índice do perdido *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, a sua composição será anterior a 1577. Como Wilhelm Storck, Carolina Michaëlis duvidou da autoria camoniana do poema, de que Faria e Sousa publica a versão mais reduzida das duas que diz ter tido em mãos. Os restantes editores contemporâneos aceitam-na.

A elegia encontra-se organizada no respeito pelas normas comuns na elegia fúnebre, que tem por fim apaziguar a dor dos familiares, através da manifestação de simpatia e do louvor do morto, na certeza que «lhe dá lugar a altíssima Clemência / entre os heróis à gloria destinados». O poeta faz convergir no louvor de D. Miguel as características e tópicos mais comuns da elegia pessoal e da heroica. Orienta-os, no entanto, num sentido

doutrinal que se afasta do seu modelo mais próximo, Garcilaso de la Vega, e, não sendo habitual na poesia camonianana, se aproxima da sensibilidade manifestada, de forma poeticamente mais hábil, nas oitavas ao desconcerto do mundo, na elegia *Se quando contemplamos as secretas* ou nas redondilhas *Sôbolos rios que vão*, por exemplo. O motivo fundamental desta divergência encontra-se no abraçar consciente e convicto da pertença à «geração a Deus dicada / sacerdotal», remida por Cristo, que levará ao extremar da oposição da «profana doutrina» e da «nossa, que é divina, / e sobre todas santa e soberana». Os termos fervorosos do poeta facilmente o encaminham à depreciação coerente dos motivos que no «gentílico culto» se invocam como consolação perante a morte, e à exaltação da doutrina cristã e aceitação da morte como primeiro momento da vida eterna. É ainda no vigor apologético do poeta que enraizará a sátira dirigida aos portugueses que «degeneraram», e em quem tenta instigar o ímpeto guerreiro e patriótico das gerações anteriores.

A mesma chama doutrinária e apologética vibra na elegia *Se quando contemplamos as secretas* (introduzida no cânone em 1616). Enquadrado na atmosfera doutrinária da Contra-Reforma, é um poema de inspiração religiosa, em que o mundo e a vida ganham sentido quando sustentados pela causalidade da criação divina, redimensionada pela Encarnação e Paixão de Cristo. Nele, mostrando a unidade do conhecimento típica ainda da sua época, Camões parte dos argumentos de aceitação racional, da necessidade de dar resposta à «leve fantasia» que considera os mistérios naturais do mundo, para a meditação teológica e filosófica, de nítida inspiração augustiniana, para terminar com a exortação à expansão da fé e à conversão, tanto daqueles que vivem no «erro», como daquelas «mais remotas gentes / onde o lume da nossa fé não chega».

Num crescendo emocional deliberadamente conduzido, e cujos mal contidos efeitos patéticos se podem supor pragmaticamente eficazes, os passos da paixão redentora de Cristo são evocados, numa constante contraposição entre a misericórdia divina e a miséria da descendência de Adão, pecadora e negligente. O poema tinge-se de uma emotividade apologética vibrante, que o lirismo do culto mariano, através da consideração da *Mater dolorosa* permite também expandir, em passos que mostram a influência poética e a imitação de Sannazaro, e, mais

especificamente, de dois dos seus poemas latinos, o *De Partu Virginis* e a *Lamentatio de Morte Christi*.

BIBL.: ASCENSO, Carlos André, *O Poeta no Miradouro do Mundo. Leituras Camonianas*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008; FRAGA, Maria do Céu, *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos/Acta Universitatis Conimbrigensis, 2003; LIVERMORE, Harold, «‘Sad news or new reverses’. Camões’ elegy on the death of Don Miguel de Meneses», *Revista Camoniana*, 2.^a série, vol. 6 (1984-1985), pp. 51-65; PEREIRA, José C. Seabra, «Apontamentos sobre uma elegia augustiniana de Camões ‘Se quando contemplamos as secretas’», in AA VV, *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, IN-CM, 1984, pp. 329-35; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «A Elegia III de Camões», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 1 (2004), pp. 107-12; SILVA, Vítor Aguiar e, *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008 (em particular, o ensaio «A elegia na lírica de Camões»); id., *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994 (no ensaio «Notas sobre o cânone da lírica camoniana (II)» encontra-se uma análise do *corpus* dos poemas em tercetos).

Maria do Céu Fraga

ENEIDA E OS LUSÍADAS (A). «As armas e os barões assinalados» (*Os Lusíadas*, I.1.1): assim inicia Luís de Camões a sua epopeia. «*Arma uirumque cano*» (*Eneida*, 1.1): desta forma começava Virgílio, quase dezasseis séculos antes, o seu canto épico. A diferença é mais do que de número (plural vs. singular); a diferença é, acima de tudo, de objeto. O poeta latino celebrava exércitos, batalhas e um herói, Eneias, ainda que nele prefigurasse um outro herói, o da *Pax Romana*, Augusto. O épico português propunha-se, igualmente, cantar batalhas, vitórias, exércitos, mas não apenas um herói; o que anuncia, na abertura de seu canto, são os feitos do *peito ilustre lusitano*, como dirá, logo a seguir. E esta não é uma distinção de somenos importância: o herói individual da Antiguidade romana dará, aqui, lugar ao herói coletivo. E mais, assevera ele: «Cessem do sábio Grego e do Troiano / As navegações grandes que fizeram» (*Os Lusíadas*, I.3.1-2). Pretende, pois, ir mais longe do que Virgílio; como pretende ousar ainda mais do que todos aqueles que o tomaram como modelo: «Ouvi, que não vereis com vãs façanhas, / Fantásticas, fingidas, mentirosas, / Louvar os vossos, como nas estranhas / Musas, de engrandecer-se desejosas» (*Os Lusíadas*, I.11.1-4). Assim se distancia, à

uma, das epopeias clássicas e daquelas que, por elas influenciadas, construíram um novo universo de figuras heroicas.

Apesar de explicitamente os rejeitar, Camões tinha, portanto, os seus modelos, que devia imitar, mas com os quais, igualmente, se propunha rivalizar.

Tinha, desde logo, entre os incontornáveis para qualquer poeta renascentista, Homero e Virgílio. O primeiro, porém, podia inspirar-lhe a busca da grandiosidade épica, mas não lhe servia os intentos: a *Ilíada* narrava a cólera de Aquiles e as batalhas travadas pela conquista de Troia; a *Odisseia* contava uma viagem, é verdade, mas de regresso à pátria (o *nostos* de Ulisses) e, nela, também os feitos heroicos que culminaram na queda da mesma cidade de Troia.

Já Virgílio escolhera como assunto a viagem de Eneias, também ela um percurso de descobrimento, em busca de uma nova pátria; e, em meio dessa viagem, a antevisão de uma nova era, uma nova civilização, um novo povo, um Império. Muito mais se adequava, pois, o poeta romano ao objetivo do poeta português. Repare-se: temos, em ambos os casos, uma viagem por mar, rumo ao desconhecido; em um e outro, o resultado é uma nova civilização; Virgílio tinha Eneias, Camões elege Vasco da Gama (com um sem-número de diferenças, valha a verdade); em Eneias representa-se Augusto e, com ele, todo o povo que do herói troiano se orgulhava de descender; com o Gama (e não no Gama), estão todos os outros componentes do *peito ilustre lusitano* — reis, heróis, gente anónima — e a história que construíram.

Vasco da Gama, é certo, é bem diferente de Eneias: no estatuto, na missão, nos feitos, na simbologia que cada um deles carrega consigo. Além de que a *Eneida*, com a sua feição neotérica que lhe ditava a concisão (condensa, em doze livros, os quarenta e oito dos dois poemas homéricos) configurava-se bem melhor como modelo de um poema renascentista.

Havia outros bem mais próximos no tempo, dos finais da Idade Média aos alvares do Renascimento; mas esses, rejeitou-os o poeta, por narrarem *vãs façanhas, fantásticas, fingidas, mentirosas*. E, sem perder de vista alguns deles, posto que episodicamente, foi o texto virgiliano que adotou como matriz.

Deixemos de parte as semelhanças textuais; tantas são elas, por um lado, que não cabem no espaço breve destas páginas; e, por outro, representam uma prática de intertextualidade comum a toda a poesia renascentista. Aproximações como «E as mães, que o som terrível escuitaram, / Aos peitos os filhinhos apertaram» (*Os Lusíadas*, IV.28.7-8), que faz lembrar «Et trepidae matres pressere ad pectora natos» (*Eneida*, 7.518 — «e, temerosas, as mães apertaram contra o peito os filhos») são recorrentes. A crítica, desde Faria e Sousa, não se tem cansado de enumerar minuciosamente tais manifestações intertextuais.

Como podemos, também, secundarizar a utilização de alguns episódios que não repetem, apenas, Virgílio, mas que a tradição impunha em toda a narrativa épica, como se fora parte da sua essência: um concílio divino ou uma tempestade, por exemplo.

Olhemos, antes, a estrutura diegética, onde o paralelo entre os dois poemas é notório. Começa a narração, em obediência aos princípios da poética clássica, *in medias res*: a *Eneida* abre com a armada troiana já depois de ter largado amarras da Sicília, atingidas, portanto, as costas de Itália, ao cabo de sete anos de viagem pelo Mediterrâneo e de muitas peripécias vividas; *Os Lusíadas*, com a armada portuguesa ao largo da ilha de Moçambique, em pleno Índico, contornado já o ponto nevrálgico da viagem, o cabo da Boa Esperança.

Coloca o nosso poeta, logo depois, ainda no Canto I, o concílio dos deuses, assim subvertendo a sequência do seu modelo latino, que o descreverá, apenas, bem mais perto do final da ação, no Livro X. E inova, além disso, no papel que nesse concílio atribui a cada divindade, assunto a que mais adiante se voltará. Mas não deixa de seguir de perto a epopeia latina, ao retratar o sussurro entre os deuses, de opiniões variadas e discordantes, deitando mão do símile virgiliano: em ambos os poemas, a controvérsia é comparada ao murmúrio dos ventos que sopram, descontraídos, em meio de densa floresta.

Ante os perigos que ameaçavam Eneias e seus homens, Virgílio leva Vénus a interceder por seu filho junto de Júpiter. Assim faz igualmente Camões, já no Canto II, num quadro que, apesar de semelhante nos objetivos e nas suas linhas gerais, é substancialmente diverso no tom adotado, onde sobressaem notas de erotismo e sensualidade, próprias da

época, em especial na pintura. A tais diferenças se voltará, também, mais adiante.

A reação de Júpiter é, em ambos os textos, uma longa profecia sobre os feitos, respetivamente, dos Romanos e dos Portugueses. E, de imediato, também nos dois poemas, o rei dos deuses envia o seu mensageiro, Mercúrio, à Terra, com a missão específica de determinar a organização de acções de apoio aos protegidos de Vénus.

O acolhimento caloroso e reconfortante é proporcionado, aos marinheiros portugueses, pelo monarca de um reino distante, o rei de Melinde, tal como aos foragidos de Troia fora dispensado pela soberana de um território desconhecido, Dido, a rainha de Cartago. A esta se dirigiu Eneias, dizendo: «O sola infandos Troiae miserata labores» (*Eneida*, 1.597 — «Ó tu que, só tu, te compadeceste dos padecimentos dos Troianos»); tal como o Gama se dirigiu ao rei melindano: «Ó tu que, só, tiveste piedade / Rei benigno, da gente Lusitana» (*Os Lusíadas*, II.104.1-2). E é aí, largo tempo passado sobre a partida e longo caminho transcorrido, que Vasco da Gama narra ao seu anfitrião a história de Portugal e a viagem que até ali o conduzira; como fora em Cartago, também depois de longa viagem por mar e de muito tempo volvido sobre a partida, que Eneias contara à rainha que o hospedava a queda de Troia e as vicissitudes por que passara na viagem.

Em meio dessa evocação histórica, mais do que um passo aproxima as duas narrativas; cite-se, como exemplo, o aparecimento, em sonhos, a Eneias do rio Tibre (ou do deus que o representava), a anunciar-lhe o futuro, sonho evocado por Camões, que faz aparecer a D. Manuel os rios da Índia, o Indo e o Ganges, na figura de veneráveis anciãos, a recomendarem-lhe o projeto que até tais paragens havia de levar os seus navios.

Diferente é o lugar que ocupa, em ambos os poemas, um elemento que a tradição tornava obrigatório numa epopeia — a tempestade. Virgílio coloca-a logo a abrir, quando Eneias partira da Sicília e se aprontava para rumar às costas ocidentais da Itália, seu destino último; acabará essa tempestade por retardar a chegada, pois o naufrágio que dela resulta conduz a armada para o Norte de África e para a trágica aventura do amor entre o Troiano e Dido. Camões coloca-a já no final da viagem, quando os marinheiros lusos estavam prestes a atingir Calecute. A localização na

diegese é diversa, é verdade, mas só aparentemente; em um e outro caso, o momento é crucial; como idêntico é o esforço posto no realismo descritivo, se bem que a tempestade de Camões seja pintada com cores mais intensas e mais «visíveis», não fora ele um homem que forjara no mar parte da sua experiência.

E até mesmo o episódio final de *Os Lusíadas*, onde parece por demais evidente a capacidade criativa do poeta português, a esplendorosa Ilha dos Amores, pode não ter sido imune, como sustenta Costa Ramalho, à influência virgiliana. Esse ambiente divino e irreal, que serve de pretexto à mais longa profecia do poema (a antevisão das glórias portuguesas no Oriente), terá colhido alguma inspiração, ainda que distante, no Inferno virgiliano, mais concretamente nos Campos Elísios, onde a Eneias foi desvendada parte substancial da história futura de Roma e exibidos os seus protagonistas. Só nisso se aproximam, é certo, já que o erotismo e a divinização através do amor, esses não os colheu Camões no seu modelo latino. Mas é legítimo considerar que o pretexto para a profecia pode ter encontrado ali a sua inspiração.

Luís de Camões, portanto, imitou, como lhe recomendavam a poética horaciana e as demais poéticas clássicas. Mas também inovou, seja em episódios determinantes (as muitas vicissitudes da viagem, por exemplo), seja na estratégia narrativa, seja, enfim, na definição de alguns protagonistas e do papel que lhes atribui.

Dois elementos merecem particular destaque, no inventário das diferenças entre as duas epopeias: a mulher e o amor.

Na *Eneida*, as mulheres (e, com elas, o amor) estão associadas a paixões, a atos de desvario, a manifestações de irracionalidade. Elas são, pois, o motor da desordem: vejam-se os exemplos de Helena, causadora da ruína de Troia, de Dido, que ia pondo em causa o sucesso da missão, das mulheres troianas, que tentaram incendiar a armada e impedir a progressão da viagem, de Amata, já em Itália, a principal adversária de Eneias na corte do rei Latino. E o amor tem, por via de regra, desenlace trágico, como, de resto, sucede em toda a obra poética de Virgílio. É por isso que as mulheres ficam pelo caminho, como se fossem um estorvo ao desenrolar da ação ou como se fossem incapazes de partilhar as responsabilidades da grandeza épica. A principal oponente de Eneias e seu

destino é, além disso, uma deusa, Juno, que se empenha, até ao livro derradeiro, para levar Eneias ao fracasso.

Camões tem em comum com Virgílio a escolha da divindade protetora, Vénus; mas dele se afasta quanto à que a ela se opõe, pois não ousa eleger uma figura feminina, antes prefere um deus, Baco, por não querer inserir uma deusa entre os atores da desordem e entre os opositores à odisseia portuguesa. É certo que, entre Vénus e Baco, podem existir paradoxais cumplicidades, se tivermos em conta que, como diz Fernando Gil, a Ilha dos Amores «é abertamente e exclusivamente dionisiaca». A ser assim, vale a pena lembrar que estas cumplicidades entre rivais acabam por ser, de algum modo, uma imitação da *Eneida*, onde, em Cartago, Vénus e Juno se aliam, paradoxalmente, na construção da relação amorosa entre Eneias e Dido. Mas a trama urdida por esta aliança episódica (e contranatura) entre as deusas situa-se muito antes do fim da viagem e do desenlace da ação, ao passo que, n' *Os Lusíadas*, a ilha, tão de Vénus quanto dionisiaca, sucede ao final da viagem e corresponde ao apogeu dos que a fizeram.

As semelhanças ficam-se, no entanto, por aqui. Se, no poema de Virgílio, é uma figura feminina, a Fúria Alecto, a enviada para incendiar o ódio entre os Latinos, em *Os Lusíadas* é Baco quem assume, ele mesmo, esse papel, primeiro para convencer à insídia o rei de Moçambique e, depois, já em Calecute, para uma derradeira tentativa contra os desígnios do Gama; e é ele, ainda, que desce ao reino de Neptuno, para dele obter uma tempestade que pusesse em causa toda a viagem. No concílio dos deuses, Vénus, em Virgílio, rivaliza com Juno, em duelo que apenas às duas parece dizer respeito; em Camões, contende com o mesmo Baco e tem, a seu lado, um aliado masculino, Marte; mas a verdade é que o deus da guerra toma o seu partido em nome do amor: «porque o amor antigo o obrigava» (*Os Lusíadas*, I.36.3), fundamento que o Mantuano jamais utilizaria.

É vasta, aliás, na epopeia camoniana a intervenção de figuras femininas: as Nereides barram o caminho à armada portuguesa, frente a Mombaça, para as livrarem de cair na cilada que as esperava; a tempestade é sustida por ação das Ninfas que enfrentam os ventos e os acalmam com as armas da sedução; e, fora do universo mitológico, a Formosíssima Maria desempenha um papel ativo na superação de um conflito, numa atitude sem qualquer precedente na epopeia virgiliana.

Vénus é exemplo particularmente significativo. Na *Eneida*, o seu apoio ao herói é ditado pelo amor maternal e raro faz jus ao seu estatuto de deusa do amor. Ao invés, n' *Os Lusíadas*, é desse mesmo estatuto de deusa do amor e da beleza que lança mão em momentos decisivos. Veja-se, por todos esses momentos, o seu encontro com Júpiter, no Canto II, onde o retrato que dela é pintado possui traços de enorme riqueza visual, no qual abundam notas de impressionante sensualidade e acentuado erotismo: o «colo que a neve escurecia» (II.36.2); o movimento do corpo e dos seios, propício a acender desejos, que «polas lisas colunas lhe trepavam» (II.36.7); o «delgado cendal» que «as partes cobre» (II.37.2); a um ponto tal «que dali, se só se achara / Outro novo Cupido se gerara» (II.42.7-8). A Vénus virgiliana, no mesmo episódio, não passa de uma filha recatada, a quem Júpiter dá, levemente, um beijo paternal.

Assemelham-se os dois poemas num pormenor, o único onde a Vénus de Virgílio exhibe os seus dotes: quando seduz Vulcano, para ele forjar as armas de Eneias e o seu escudo, onde está esculpida a história da Roma vindoura. Ora, é também com vista à narração do futuro que acontece, n' *Os Lusíadas*, a maior explosão de sensualidade e erotismo, a Ilha dos Amores. Mas só nisso se aproximam, já que nada, em Virgílio, poderá ter servido de modelo, ainda que fugaz, a esse esplêndido quadro, onde o amor triunfa e, através dele, os marinheiros portugueses alcançam a sua maior recompensa: a divinização, com o conhecimento do futuro.

Nem entre as tragédias de amor (Dido e Inês de Castro) é possível descortinar mais do que ocasionais semelhanças textuais: Dido possui a grandeza de uma figura trágica e, no momento do suicídio, a altivez e desvario que lhe ditam a vingança, ao passo que Inês é senhora de uma beleza onde avulta a simplicidade, é retratada com notas de um lirismo intenso e assume uma postura humilde que nunca encontramos na rainha de Cartago. A paixão irracional de Dido dá lugar, em Inês de Castro, ao amor sereno e convicto. A condenação inequívoca do assassinio de Inês, enfim, jamais lograríamos encontrá-la em Virgílio.

Porque a verdade é que, em Luís de Camões, o amor é a força unificadora da sua poesia, a lírica e a épica. A Ilha dos Amores, com seu lugar nuclear e decisivo, ou o papel que o amor desempenha na construção da figura central e grandiosa que é o Adamastor são disso a prova. Ou seja, a unidade, em Camões, entre épica e lírica, no amor, corresponde, em

Virgílio, a idêntica unidade, entre a epopeia e a demais poesia, mas na rejeição do amor. Essa será, entre outras, uma distinção determinante entre duas obras cuja proximidade é, como se viu, inequívoca.

Um último aspeto merece ser referido, neste cotejo da epopeia latina com a portuguesa: o pessimismo virgiliano, de que falam tantos dos seus estudiosos, patente na leitura que faz da condição humana, o seu desencanto perante a matéria que vai narrando e perante alguns dos atos do seu protagonista, desencanto surpreendente, quando pensamos que Eneias é, em larga medida, a antevisão de Augusto. Negrume que se adensa, afinal, nos derradeiros versos, quando o seu herói mata, num gesto irracional, impulsivo e absurdo, o seu adversário que lhe pedia clemência. Nesse pessimismo e nesse desencanto bebeu igualmente Luís de Camões: parte substancial dos seus finais de canto revelam da vida e do homem uma leitura disfórica, negativista, por vezes contraditória, na maior parte dos casos dificilmente compatível com o tom épico; recusa a Vasco da Gama estatuto e méritos para ser herói da sua epopeia (*Os Lusíadas*, V.99). O narrador da *Eneida* não hesitou em retratar a crueldade do seu protagonista, quando sacrifica aos Manes do jovem Palante um punhado de guerreiros inimigos, filhos da aristocracia latina, assim lembrando, de algum modo, a sanha vingadora de Augusto, quando matou, friamente, os filhos da nobreza perusina; de igual modo, o autor d'*Os Lusíadas* (aqui claramente sobreposto ao seu narrador), não se coíbe de acusar desabridamente o rei, face à ingratidão de que deu mostras perante Duarte Pacheco Pereira: «Isto fazem os Reis cuja vontade / Manda mais que a justiça e que a verdade» (*Os Lusíadas*, X.23.7-8, imprecação que prossegue em toda a estrofe seguinte). E, a encerrar o seu canto, o pessimismo camoniano, bem patente no cansaço que exhibe («Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida» — X.145.1-2), é filho do seu tempo, é verdade, mas é, também, o reflexo de idêntico sentimento que se sente perpassar ao longo dos versos virgilianos.

Dir-se-á que estes versos são a retratação de Camões, atitude que se não vislumbra em Virgílio; a isso se pode responder, entretanto, que o nosso épico, depois de ter narrado a glorificação (a divinização) dos seus heróis, sente necessidade de se retratar, ao passo que o seu modelo latino não precisava de o fazer, já que o desenlace do seu poema em momento algum traduz a glorificação do seu herói.

Em suma, *Os Lusíadas* de Luís de Camões seguem de muito perto a *Eneida* de Virgílio, que tomam por matriz e por modelo. Mas um e outro poeta são, como sempre acontece, um produto do seu tempo. E esse mesmo tempo, que cada um deles viveu intensamente, dita um percurso comum nas epopeias que nos legaram, mas dita, da mesma forma, as diferenças que espelham e os rumos, nem sempre convergentes, que trilham.

BIBL.: ANDRÉ, C. A., «À margem da epopeia: a mulher e o amor, da *Eneida* a *Os Lusíadas*», *O Poeta no Miradouro do Mundo: Leituras Camonianas*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008, pp. 55-75; CASTRO, A. P., «O episódio do Adamastor: seu lugar e significação na estrutura de *Os Lusíadas*», *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 175-190; CUNHA, M. H. R. e ANDRÉ, C. A., «A voz do poeta: epifonemas em *Os Lusíadas*», *ibid.*, pp. 77-104; BOWRA, C. M., *Virgílio, Tasso, Camões e Milton*, Porto, Livraria Civilização, 1950 (título original: *From Virgil to Milton*); PINHO, S. T., «Camões e Virgílio: débito e criatividade na disposição narratológica d’*Os Lusíadas* em face da *Eneida*», *Decalogia Camoniana*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 119-131; RAMALHO, A. C., «A Ilha dos Amores e o Inferno virgiliano», *Estudos Camonianos*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980, pp. 73-83; SILVA, V. M. Aguiar, «Função e significado do episódio da ‘Ilha dos Amores’ na estrutura de *Os Lusíadas*», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 131-143; SOUSA, M. Faria e (com.), *Os Lusíadas de Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1972, 2 vols.

Carlos Ascenso André

ÉPICA E IMPÉRIO. Ao enfeudar-se a Roma, à Roma Imperial, Camões está a comprometer-se com a épica dinástica, de matriz virgiliana. Na *Eneida*, que tem um carácter ritual e hagiográfico, o patriotismo e a religião confundem-se. Além de ser um poema épico, a *Eneida*, que canta transversalmente a glória de Augusto, identificando-a com a culminação do destino de Roma, também é, além de ser um ato político, um poema religioso e litúrgico. *Os Lusíadas* não lhe quer ficar atrás. À religião nacional de Roma, tão permissiva para com as crenças estranhas, Camões impõe o intransigente monoteísmo católico. O Rei de Portugal mede-se com o *Imperator*, o autoproclamado Império incipiente com o *Imperium*. O Deus trino mede-se com Júpiter, se é que, forçando a alegoria, como quis Faria e Sousa, não se queira reuni-los numa mesma identidade, partindo de duas formalizações heterogéneas. Camões, segundo alguns dos seus intérpretes, é muito dado a semelhantes *tours de force*. Portugal, em

sacralização alternativa, há de superar a *Dea Roma*. Já Afonso Henriques, segundo o Gama, é, algo precocemente, aquele «Por quem no Estígio lago jura a Fama / De mais não celebrar nenhum de Roma» (VIII.11, 3-4). É preciso ter em conta que eram muitos os Afonsos, e muitos deles «conquistadores», que havia por então na Península. Mas o capão não cabe na panela. É preciso deitar mão de uma energia complementar para o cozer. A utilização intensiva do *cedat* e do *taceat* inabilita, face ao suposto «valor mais alto» (*Os Lusíadas*, I.3.8) dos Lusitanos, as façanhas lendárias dos heróis canónicos, as *aristeiai*, entre outras, de Ulisses, Eneias, Aquiles, César, Alexandre e Trajano (*Os Lusíadas*, I.3.1-4). Tanto Portugal quanto Castela, envolvidos num mesmo «nacionalismo missionário» (KUMAR 2000), assumem uma ingente missão política, cultural e religiosa que, extensionalmente, se não intensionalmente, superará a expansão da *romanitas*. Mas, enquanto a religião de Roma coincide com o patriotismo (Júpiter é o *Optimus Maximus*), não acontece bem assim com a religião cristã, dada a sua universalidade apátrida e a inovadora promessa de uma vida depois da morte, a morte que permite o acesso à «Pátria verdadeira» (*Os Lusíadas*, IX.15.8). O reino de Deus não é deste mundo. E Deus, que ama todos os homens, não se inclina por nenhum povo em particular. O Amor de Deus é ecuménico. O universalismo cristão colide com a retorização desaforadamente patriótica, e paradoxalmente universalista, dos factos. Ao fim e ao cabo, o imperialismo é uma sobredeterminação do nacionalismo (BAECHLER 1976). A humildade invocada para os Portugueses traduz-se em orgulho quase obsceno (*Os Lusíadas*, VII.3). Como dizia o Agamemnon de Shakespeare, em *Troilus and Cressida*, «whatever praises itself but in the deed, devours the deed in the praise» (II.3.152-153). O que é certo é que tanto Portugal quanto o imperador proposto tratam de superar o modelo canónico, sabendo muito pragmaticamente que agora a evangelização garante e sacraliza a soberania. Conquistava-se, então, em nome de Deus. Como ensina Pöschl (1962), Virgílio, aderindo às convicções filosóficas de Cícero, aceitou a ideia platónica da integração de Cosmos e Politeia, da física e da política, origem da ideia ciceroniana da unidade do mundo como verdadeira *res romana*. Será preciso reconhecer, porém, que a obra de Cícero alberga uma tensão irresolvida entre o que se poderá chamar «nacionalismo» (ou, mais elegantemente, «civismo») e uma sobredeterminação do «nacionalismo»,

a que se poderia chamar «transnacionalismo», de estirpe estoica, que, acreditando na *humanitas*, se mostra capaz de justificar teoricamente, em versão assaz otimista, o império universal (NEDERMAN 1993). O *logos* estoico permitirá a integração da variedade, imposta e dirigida por Roma. Acresce que o Império Português, por mais que queira competir com o Romano e por muito otimismo de que disponha, não conta precisamente com um estoico Marco Aurélio para gerir as suas dispersas possessões. Como quer que seja, a perpetuidade histórica da *Urbs aeterna* (Tíbulo, II.V.23; Lívio, IV.4.4; Cícero, *Pro C. Rabirio*, 12.33), agora catolicamente espiritualizada de acordo com as orientações tridentinas, contamina a excelência portuguesa, garantindo o «nome eterno / De Portugal» (*Os Lusíadas*, VI.52.2-3), reflexo especular voluntarista, devidamente sacralizado, do «*imperium sine fine*» (I.279) virgiliano. Nunca se deixa de ter presente, de Políbio a Prudêncio, o facto de que com o desaparecimento de Roma o mundo terá que acabar. «*Quando cadet Roma, cadet et mundus*». É de crer, porém, que o mundo não se verá ameaçado de extinção com o eventual desaparecimento de Portugal ou de Castela. O que é certo é que, desde os tempos mais antigos, poetas e historiadores nunca deixaram de glorificar a *aurea Roma*, a *caput* ou *domina orbis*, *regina* e *mater*, *alta*, *maxima*, *potens* e *incluta*. Já em plena Idade Média, são muitas as cidades que se candidatam à *renovatio Romae*, nomeadamente Constantinopla, Aix-la-Chapelle, Tréveros, Milão, Rheims, Tournai e Pavia. Cada uma destas cidades arvora-se em *Roma secunda*. Outras vezes dá-se a *translatio imperii*. No ano 800, Carlomagno é coroado *Imperator Romanorum* por Leão III que, incomodado pela iconoclastia da dinastia isáuria, quis trazer para Roma o Império Bizantino. A verdadeira *translatio imperii ad Teutones*, contudo, só virá a ter lugar com a instauração do Sacro Império Romano Germânico, que tem lugar com a coroação de Otto I, em 962. O último imperador a ser coroado será Carlos V, em 1530. Graças ao *felix error* de Colombo, Castela descobre um novo continente. A entidade compósita integrada por Castela e pelos territórios americanos será conhecida por *Monarquía Universal*, entidade que surge como alternativa radical ao Império Romano Germânico. Além de procurar a unificação da Europa à volta de Roma, o *césar* Carlos trata de europeizar a América (MENÉNDEZ PIDAL 1940). L. F. Thomaz (1990) avança a hipótese de que D. Manuel, sob a influência de alguns dos seus

conselheiros, como Duarte Galvão, imbuídos de ideias joaquimitas, teve a esperança de vir a ser imperador universal, mas não do Império Romano, senão do Quinto Império, o império apocalíptico que inauguraria o reino de Deus sobre a terra. Parece que desejo e competência não se entenderam. Segundo Abbas Hamdani (1981), os portugueses teriam perseguido a conquista da Meca com o intuito de, aliados ao Preste João, a trocarem por Jerusalém. Posicionamento irrealista, sem lugar a dúvidas, porque D. Manuel estava longe de ter envergadura política, competência diplomática e capacidade militar para desempenhar tal cometido. Também Colombo, empenhado em estabelecer contacto com a Igreja Nestoriana da Ásia, que supostamente gozaria da proteção do Grande Khan, parece ter-se arvorado em Messias apocalíptico. Parece que Elizabeth I, pelo menos na versão da Gloriana de Spenser, também tratou de assumir um protagonismo messiânico. É de realçar que, como aponta Maurer (1993), o sonho messiânico de D. Manuel foi reeditado em tempos de Felipe II, sobretudo a partir da vitória de Lepanto (1571), embora o desastre da Armada (1588) tenha posto as coisas no seu lugar. A Cristandade reforçou tal dimensão messiânica mediante o apelo paulino (*Gálatas*, 3.28) a uma unidade transcendente em Jesus Cristo, o que fará que só a expansão dirigida pela Igreja Católica possa assumir uma verdadeira universalidade. Face à diversificação cultural e à laicização propugnada pelo Renascimento, a Espanha ainda se agarra à universalidade medieval. Poderá arcar o periférico Portugal, empenhado num imperialismo ecuménico que também é perseguido pelo seu mais poderoso rival ibérico, com o peso de Grécia e Roma, entidades onfálicas? A Religião vem equilibrar a balança. O Império quinhentista transoceânico, que «vem *samear* de Cristo a Lei» (*Os Lusíadas*, VII.15.7), só se concebe sob a férula do Catolicismo, veículo universal de salvação tão indiscutível como a Monarquia e imbricado nas suas práticas. Os Portugueses devem-se albergar «no amigo / Curral de Quem governa o Céu rotundo» (*Os Lusíadas*, VII.2. 3-4), palavras que, reproduzindo o *tópos* coetâneo, recordam as endereçadas por G. G. Trissino a Clemente VII, que se sentou no trono pontifício de 1523 a 1534, tendo passado pelo saque de Roma em 1527: «Ch’a l’alto suo Clemente / Ha riservato il ciel si largo onore, / Per fare un sol ovile, e un sol Pastore». Antes, *Cosmos* e *Imperium* (HARDIE 1988); agora, Cristianismo Católico e Império Universal — um Império que terá de medir-se com a Monarquia

Universal dos Habsburgos, tal como é apresentada, sem ir mais longe, por Hernando de Acuña: «Ya se acerca, señor, o es ya llegada / la edad gloriosa en que promete el cielo / una grey y un pastor solo en el suelo, / por suerte a vuestros tiempos reservada» —, um Cristianismo que o autor empírico de *Os Lusíadas*, algo afastado já dos acontecimentos que narra, não consegue libertar da pressão da Contrarreforma que o envolve, embora da viagem do Gama à abertura do Concílio de Trento (1545) se abra um espaço de quase cinquenta anos. Os heróis de 1498, vistos por Camões, têm um anacrónico e solene talante contrarreformista. A Roma pontificia serve-se agora de um grande monarca — seria mais adequado falar das duas grandes monarquias hispanas —, de uns reis católicos, para fundir a religião cristã com a civilização europeia e exportar tal compósito, posto que Carlos V fracasse no cometimento e D. Manuel e os seus sucessores não tenham envergadura para o realizar. Trata-se, já algo anacronicamente, de exportar a cristandade. Uma cristandade que já não se identifica plenamente com a civilização europeia, minada pelo protestantismo e pela ascensão do racionalismo, da acumulação capitalista e do espírito científico. A conceção teológica da cultura está a decair. É de realçar que o poema camoniano, fiel ao espírito da expansão ibérica, se desenvolve no quadro da teologia sobrenatural, em tempos em que, em Itália, a antiga ideia imperial sacralizada já fora completamente secularizada e superada, diluindo-se no egoísta orgulho republicano das comunas livres, com as suas liberdades locais, como acontece na história de Leonardo Bruni, ou, alternativamente, no fantástico esquema astrológico de F. Villani. A historiografia toscana não se nutre do sobrenatural. A era renascentista também envolve o deslocamento do lugar central da retórica, dando lugar à ciência e conferindo à lógica uma nova centralidade. Petrus Ramus, separando-a da dialética, torna-a *restrita*, encerrada num armazém de tropos. Só a formação discursiva anterior à «idade moderna», permitia que historiografia e retórica estivessem intimamente unidas. A formação discursiva adotada por Camões, que é conservadora, repousa numa *master narrative*. Numa *master narrative* que, dada a sua excessiva abrangência retórica, desistoriza a história. Sendo a disciplina o «lugar» onde se exercem as forças de controlo, a metanarrativa será o «meio» de formalização pelo qual as regras e a sua reatualização se transmitem (MIGNOLO 1981). A formalização imaginária proporcionada pelo poema —

Portugal é *outra* Roma; D. Sebastião é *outro* Aquiles —quer-se definitiva, porque repousa na Verdade. Por outro lado, desdizendo a *dominante* teológica, o Império Português do Oriente, condizendo com o título assumido por D. Manuel após a viagem de Vasco da Gama — «Senhor da Conquista, Navegação e Comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e da Índia» — constituiu-se numa talassocracia de vocação comercial. Em boa verdade, os Portugueses, como já quis Oliveira Martins, assemelharam-se mais aos Cartagineses que aos Romanos. Camões, contudo, trata de sublimar uma suposta identidade épica, num país que, como qualquer outro dos seus vizinhos ibéricos, guarda ainda a memória da dominante marcial da Reconquista, o que o obriga a ocultar ou a diminuir a vocação comercial dos lusitanos. Francisco Álvares conta-nos como D. Rodrigo de Lima, enviado por D. Manuel como embaixador à Etiópia, informado por um frade copta que o Negus lhe dava licença para negociar, respondeu, indignado, que nem «ele, nem seu pai, nem mãe, nem avós, não compravam, nem vendiam, nem tinham tal ofício, e que outro tanto era dos fidalgos e pessoas que com ele vinham, nunca tiveram tal costume». Vasco da Gama diz ao Samorim que, se quiser aceitar a aliança que lhe propõe em nome do Rei de Portugal (explicitamente «Comércio consentir das abundanças / Das fazendas da terra sua e tua»), tal acordo será para ele de «proveito», enquanto para D. Manuel redundará em «glória ingente» (*Os Lusíadas*, VII.62). O poeta canta «o peito ilustre Lusitano / A quem Neptuno e Marte obedeceram» (*Os Lusíadas*, I.3.5-6), ignorando o papel fulcral de Mercúrio, patrão dos *negotiatores*, banalizado no poema como moço de recados de Júpiter. É preciso ter em conta que Vasco da Gama, na sua viagem de descobrimento, além de se constituir em mera prótese funcional da autoridade monárquica, foi, sobretudo, um capitão da marinha mercante que quase nunca se viu obrigado a recorrer às armas. A eminente identidade épica, hiperbolicamente realçada, não tem, pelo menos na sua vertente militar, grande base fáctica de sustentação na monótona viagem de descobrimento.

Em Camões, como em Du Bellay, a imitação, ligada à *translatio studii*, que muitas vezes complementa a *translatio imperii*, oferece um carácter abertamente nacionalista relacionado com a «defesa e ilustração» da língua vernácula, capaz de manifestar superiormente uma renovada identidade nacional, social e pessoal. Antonio de Nebrija, no prólogo à sua

Gramática de la Lengua Castellana (1492), diz-nos que «siempre la lengua fue compañera del Imperio». Portugal também conta agora com uma língua madura. E o cortejo áulico de D. Manuel, Rei que devém uma espécie de Augusto, sabe que não há façanhas sem canto. E trata de encontrar, dentro do mais que modesto âmbito doméstico, o seu Virgílio, inclinado para uma hiperbolização imperial do presente envolvida na solene latinização da língua portuguesa. E também disposto a assumir o arsenal de virtudes da ética romana, que nem sempre se avém com as virtudes teologais do Cristianismo. De certo modo, acaba por o encontrar. A amplificação excessiva da identidade nacional, aristocraticamente negociada com o poeta antes de lhe ser confiada a elaboração da obra, bem à maneira do que terá acontecido com Virgílio, há de instigar, ao ser retórica e esteticamente hiperformalizada, a *renovatio imperii*. N'Os *Lusíadas* destaca, como *dominante* retórica, o seu efeito perlocutivo. Hinks (1936) lembra-nos que, dos sete *eíde*-enumerados por Anaxímenes, pelo menos dois deles, nomeadamente o *protreptikón* (excitante, estimulante) e o *exetastikón* (instigador), têm uma clara força positivamente persuasiva. Camões especializa-se nestes procedimentos. A *imaginação* camoniana trata de veicular uma doação de consciência, de consciência coletiva. Portugal quer oferecer-se como *exemplum*. Como exemplo factual ou como exemplo retórico? Para ganhar identidade exemplar, o país apropria-se das marcas descritivas de que se serve Roma. Roma vem reforçar, pelo menos retoricamente, a estrutura imperial; numa paralela *translatio studii*, a Grécia, veiculada por Roma, vem operar um Renascimento. Dá-se então a *anakainōsis* (renovação) do mundo, tanto espiritual quanto temporal, envolvida na instauração de um novo Império Romano que, excedendo as antigas fronteiras históricas, terá agora, favorecido pelo Deus verdadeiro, um alcance verdadeiramente ecuménico.

É sumamente arriscado assumir qualquer hipótese, quer positiva quer negativa, no que diz respeito ao posicionamento que o poeta assume face à Causa que canta, uma causa — ainda está por saber se Camões cantou a Causa ou uma causa — que ele, em processo simultâneo, trata de objetivar e de inventar, num complicado regime de confluências onde se debatem, insolidárias, história, verosimilhança, retórica e maravilha. O que é certo é que, numa homologação voluntarista, a descoberta do Caminho Marítimo para a Índia está para o Rei D. Manuel como Áccio, que ocupava o centro

do escudo que Vulcano forjou para Eneias, está para Octaviano. É, para usar o termo de Barthes, um verdadeiro *noyau*. O que quer dizer que, em vez de conceder uma identidade nacional, ligada ao torrão natal, Camões dá-nos uma extraidentidade. Se Vulcano tivesse forjado um escudo para Vasco da Gama (era o que nos faltava), com certeza que, nesse escudo, a viagem do Gama ocuparia um lugar de eleição. Como a *Eneida*, *Os Lusíadas* é um αἰτίον. E é uma manipulação da história tão interessada como a de Virgílio. Camões parece cingir-se ao subtexto virgiliano, utilizando o código épico como o meio pelo qual uma sociedade toma posse do seu próprio passado, dando-lhe o valor matricial de modelo (CONTE 1986). A épica dinástica é instrumento de legitimação histórica. É um ato político. Virgílio, basicamente, foi o autor aparentemente otimista da formalização de uma crise, de uma transição e de um início. Dado o hiperbólico acme atingido, a partir de Camões a «decadência dos povos peninsulares» transforma-se num imperativo categórico. Depois de tanta insuperável excelência, o que nos resta é degenerar. Mas o Império, que acaba de ser fundado, tem grande capacidade projetiva. Camões, fiel a um modelo, textualiza epicamente uma conceção imaginária da comunidade lusitana, sem cuidar excessivamente do processo de formalização utilizado. Quer pôr torneiras de ouro na rudimentar casa de banho do pardieiro rural. A sua imaginação, aparentemente mimética, não está assim tão longe da imaginação radical promovida por D. Quixote. O Português, longe de se identificar com o espaço que habita, vai procurar *in absentia* uma personalidade ampliada, sobrepondo à identidade rural, piscatória e mercantil, própria dos «verdadeiros Portugueses», uma suposta identidade épica de projeção universalista que lhe permitirá encontrar um *alter ego* sublimado e heroicizado, quem sabe se de caráter plenamente metamórfico.

BIBL.: ACUÑA, Hernando de, *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982; ÁLVARES, Francisco, *Verdadeira Informação das Terras do Preste João das Índias*, ed. Neves Águas, Mem Martins, Europa-América, 1989; BAECHLER, Jean, *Qu'est ce l' idéologie?*, Paris, Gallimard, 1976; CONTE, Gian Biaggio, *The Rhetoric of Imitation (Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets)*, Ithaca e London, Cornell University Press, 1986; HAMDANI, Abbas, «Ottoman Response to the Discovery of America and the New Route to India», *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 101, N.º 3, pp. 323-330, 1981; HARDIE, Philip, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Clarendon Press, Oxford, 1988; HINKS, D. A. G, «Tria Genera

Causarum», *The Classical Quarterly*, Vol. 30, N.º 3/4, pp. 170-176, 1936; KUMAR, Krishan, «Nation and Empire: English and British National Identity in Comparative Perspective», *Theory and Society*, Vol. 29, N.º 5, pp. 575-608, 2000; MAURER, Christopher, «Un monarca, un imperio y una espada: Juan Latino y el soneto de Hernando de Acuña sobre Lepanto», *Hispanic Review*, Vol. 61, N.º 1, pp. 35-51, 1993; MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Idea Imperial de Carlos V*, Madrid, Austral, 1940; MIGNOLO, Walter D., «El Metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana», *MLN*, Vol. 96, N.º 2, Hispanic Issue, pp. 358-402, 1981; NEDERMAN, Cary J., «Humanism and Empire: Aeneas Sylvius Piccolomini and the Imperial Ideal», *The Historical Journal*, Vol. 36, N.º 3, 1993; PÖSCHL, Viktor, *The Art of Vergil: Image and Symbol in the Aeneid*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1966; SHAKESPEARE, *The Complete Works*, The Tudor Edition, ed. Peter Alexander, London, Collins, 1962; THOMAZ, Luís Felipe F. R., *De Ceuta a Timor*, Lisboa, Difel, 1998.

Luís de Oliveira e Silva

ÉPICA NA LITERATURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI (A).

Se Camões foi o «Príncipe dos poetas heroicos», não o foi por ser o único, nem por ser o primeiro. Houve outros poetas épicos em Portugal e publicaram-se outras epopeias no século XVI português.

Em 1572, data da primeira edição d'*Os Lusíadas*, existiam já poemas narrativos em língua latina produzidos por eminentes autores portugueses, demonstrando bem o facto de que muitas das mesmas estratégias de carácter retórico, imitativo e estilístico (para não falar de pura informação histórica e mitológica), prestes a transparecer na epopeia de Camões, eram conhecidas e praticadas anteriormente. André de Resende com o *Vicentius levita et martyr* (1545) e o *Carmen Endecasyllabon* (1567), Manuel da Costa no *De Nuptiis Eduardi et Isabellae* (1553), José de Anchieta no *De gestis Mendi de Saa* (1563) trabalham componentes importantes do género épico que antecipam efetivamente algumas soluções camonianas. O mesmo se deve dizer de duas obras em língua portuguesa que circularam manuscritas antes de 1572: as oitavas da *História de Santa Comba dos Vales* de António Ferreira (provavelmente de 1565-1566) e os decassílabos sem rima do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* de Jerónimo Corte-Real.

Além de Camões e destes dois últimos poetas, o elenco dos portugueses que escreveram epopeias em língua moderna no século de Quinhentos inclui Pero da Costa (Perestrelo), Bento Teixeira, Francisco de Andrada, Luís Pereira (Brandão), Manoel Machado da Fonseca, Bartolomeu Ferraz (de Andrade), Duarte Dias, Diogo Bernardes e Vasco Mousinho de

Castelbranco. Confinada a lista àquelas obras que, escritas em vernáculo, sobreviveram até hoje ou seguramente existiram no passado, contam-se pelo menos 16 (dezasseis) poemas épicos de autores portugueses produzidos durante aquela centúria. Se a este número retirarmos os *epyllia* (pequenas epopeias) de um só Canto e os fragmentos conhecidos, temos, ainda assim, onze poemas épicos quinhentistas completos: oito em português e três em espanhol.

Eis a lista: Jerónimo Corte-Real, *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* em 21 cantos (autógrafo sem data, mas da década de 1560; *princeps* 1574); Luís de Camões, *Os Lusíadas*, (autógrafo desaparecido de 1570-1571; *princeps* 1572); Jerónimo Corte-Real, *Felicissima Victoria de Lepanto* em 15 cantos (em castelhano; autógrafo 1575; impresso 1578); Luís Pereira, *Elegíada* em 18 cantos (impresso 1588); Francisco de Andrada, *O Primeiro Cerco de Diu* em 20 cantos (impresso 1589); Duarte Dias, *Conquista de Granada* em 20 cantos (em castelhano; *princeps* 1590); Jerónimo Corte-Real, *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda* em 17 cantos (impresso 1594); Vasco Mousinho de Castelbranco, *Santa Isabel Rainha de Portugal* em 6 cantos (impresso em 1596-1597); Pero da Costa (Perestrelo), *Batalla Ausonia* em 4 cantos (em castelhano; manuscrito); Bartolomeu Ferraz (de Andrade), *Tesouro Lusitano* (manuscrito; perdido); Manoel Machado da Fonseca, *Templo da Honra e Nobreza de Portugal* em 9 cantos (manuscrito; perdido). Embora de quantidade apreciável, deve notar-se que se incluem na lista apenas obras cuja existência não oferece quaisquer dúvidas. Vários outros poemas épicos quinhentistas foram referenciados ao longo do tempo (o poeta Cabral do Nascimento nomeou um total de mais de 30 títulos; ver ALVES 2001, pp. 148-149), mas carecem ainda de confirmação documental suficiente.

É falsa a distinção de espécie que se procurou fazer entre estes poemas e o de Camões. Tal como *Os Lusíadas*, todos são predominantemente narrativos, todos seguem fundamentalmente a matriz da *Eneida* de Virgílio, com fortes condimentos da tradição epocavaleiresca e da versificação proveniente de Ariosto, e todos são poemas que, na maior parte da sua extensão, se apegam a fontes históricas fiáveis ou bem reputadas. São epopeias retóricas de imitação. Quer dizer, os oito poemas largos cuja edição tipográfica se conhece (*Os Lusíadas* e as obras quinhentistas de Jerónimo Corte-Real, Luís Pereira, Francisco de Andrada,

Duarte Dias e Vasco Mousinho) assentam nos ditames e orientações do vasto *corpus* da precetiva retórica clássica e humanística, ao mesmo tempo que (em parte por indução da mesma precetiva) imitam práticas canonizadas pelo respetivo género literário.

As regras de retórica seguidas pela épica portuguesa correspondem a um dos três géneros dessa arte ou disciplina, o género demonstrativo ou epidíctico, associado (como aliás acontecia na generalidade da doutrina clássica mais conhecida na época) a um outro género, o deliberativo ou político. O primeiro empregava-se nas ocasiões solenes ou rituais onde se requeria oratória de elevação dos sentimentos do público (louvores a comunidades ou personalidades, nos areópagos, em funerais, etc.); o segundo, nas assembleias reunidas para tomadas de decisão respeitantes a assuntos vitais da comunidade (leis, guerras, etc.). O seguimento de modelos discursivos dentro de cada género, processo geralmente conhecido como *imitatio*, era a outra exigência implícita na composição de epopeias, porque era imitando que se definia, ensinava nas escolas e exercitava na prática o discurso epidíctico-deliberativo, numa época em que os conceitos românticos de criação e de originalidade ainda não definiam as ambições dos poetas. O cumprimento desta dupla vertente de requisitos — a retórica e a imitativa, intimamente aliadas — levava a convergências que se manifestam, em graus e pesos naturalmente diferentes, em todas as obras épicas portuguesas do século XVI, sem exceção. Assim, a *Eneida* de Virgílio, por exemplo, era vista muito mais como uma obra de retórica demonstrativa do que de facto é. Imitar Virgílio, por conseguinte, era imitar um modelo de oratória político-demonstrativa em verso, era seguir uma «retórica dos poetas» que incluía preceitos sobre múltiplos aspectos da composição literária, desde a versificação, passando pela composição de ficções fantásticas e cenas de deuses, até à conceção de alegorias filosóficas (psicológicas, morais, políticas, cosmológicas e teológicas).

Este conjunto de características, embora sujeitando os poemas a constrições significativas, abriu um vasto leque de potencialidades, permitindo a realização de poesia de valor, mesmo entre as obras menores.

A *Elegíada* de Luís Pereira é um poema monótono e de qualidade muito irregular. Tal não o impede, porém, de manifestar ocasionalmente instantes de eloquência digna de melhor apreço. Para expor a fome na região da

Beira, o autor serve-se do modo escolhido por Camões para descrever um torneio de cavalarias (*Os Lusíadas*, VI.64), que resulta nisto: «Qual d'ervas venenosas faz tesouro, / outra nenhũa já no prado achando; / qual vende a fraca égua ou magro touro; / qual vai todo o rebanho degolando; / qual o peso de pão dá por dous de ouro; / qual, de animais nocivos sustentando / a família, co'eles cai enfermo, / pondo-lhe a morte a tanta pena termo» (*Elegíada*, VII.15). No mesmo episódio, estes quatro versos são de grande efeito: «Da boca algũas mães então tiravam / a seca teta aos filhos que, chupando / o próprio sangue, já nada lh'importa, / mamando eles na mãe depois de morta.» Repare-se naquele quase exclamativo «já nada lh'importa» imediatamente antes da revelação da morte das mães no último verso, com aliteração das consoantes bilabiais. A passagem onde Pereira conta os últimos momentos da vida de D. Sebastião, se descontarmos um ou outro instante menos feliz, constitui, talvez, a melhor peça literária em existência sobre o assunto. No trecho, o rei adquire uma estatura humana sensível, totalmente desmistificadora do sebastianismo literário posterior, e consistente na caracterização que é dada de Sebastião desde o início do poema, uma personalidade de raciocínio confuso e sujeito a mudanças súbitas de humor. Ademais, a passagem vale ainda pelo nervo com que descreve a cena geral sanguinolenta e por alguns versos memoráveis: «A espada aperta e o cavalo pica, / dizendo: 'Doce morte é morte honrada: / perder a vida sim, mas não a espada'» (*Elegíada*, XVII.122). É notável a imitação de um conhecido verso do *Triunfo da Morte*, de Petrarca: «Pallida no, ma piú che neve bianca», «Não cai o rei, mas pálido se apeia» (*Elegíada*, XVII.126). As interrogações retóricas no falecimento de D. Sebastião ainda transmitem um não-sei-quê de genuíno e comovente: «Morreu Bastião. Ó morte, que fizeste? / Porque cortado em flor assi o levaste / das mãos das esperanças? Que temeste / de poderes perder? Ou que ganhaste? / Que glória te ficou do que venceste? / Que gosto, da tristeza que deixaste?» (*Elegíada*, XVII.130).

Pelo seguimento quase servil da crónica de Lopo de Sousa Coutinho sobre o primeiro cerco de Diu, impressa em 1556, a epopeia de Francisco de Andrada conta-se certamente entre os poemas menos interessantes de Quinhentos. Com um tempo de gestação bastante lento, pois a documentação conhecida sugere, sem o provar, que Andrada estaria envolvido na composição do poema já na segunda metade da década de

1560, *O Primeiro Cerco de Diu* não se prestou, todavia, a liberdades inventivas de monta. Até no título o poema evita desviar-se da crónica de Sousa Coutinho (embora jamais o declare explicitamente). Mas, ainda assim, o texto possui elementos dignos de atenção, em instantes onde se torna autónomo diante da crónica. Um deles tem especial interesse quando comparado com *Os Lusíadas*. Com efeito, tal como Camões ao descrever a conduta de Vasco da Gama nos primeiros dois cantos, também Andrada segue de perto uma crónica em prosa quando conta as ações do primeiro capitão-mor da fortaleza, Manuel de Sousa, no Canto VI d'*O Primeiro Cerco de Diu*. Ambos os poetas se distendem um pouco, para além dos textos cronísticos, ao introduzirem elementos relativos ao caráter e pensamento de cada herói. Mas acabam aí as semelhanças, pois Andrada parece contestar deliberadamente os termos que Camões aplicou ao Gama. Retomando o que escrevi noutro lugar, Manuel de Sousa tem a necessária argúcia intelectual, é discreto, tem «muito tento» e grande prudência, tudo qualidades que, por vezes com este mesmo vocabulário, faltam ao Gama d'*Os Lusíadas*. Se ao navegador «não lhe sucedeu como cuidava», a Sousa «antes lhe sucedeu como cuidava»; se o Gama «não caía em nada / do enganoso ardil», ao capitão de Diu «este engano não se esconde», e assim por diante.

Embora conhecido pela falta de imaginação no aproveitamento de textos alheios, que frequentemente transcrevia apenas com melhor apuro estilístico, Andrada, apesar de tudo, não era completamente destituído de sentido de humor em face das personagens elevadas que tratou. A incapacidade de liderança do vice-rei D. Garcia de Noronha é denunciada n'*O Primeiro Cerco de Diu* mediante uma invenção mitológica de belo efeito. Embora sabendo da situação dramática em que viviam os sitiados, Noronha nunca mais enviava a armada de socorro que se ia preparando, com imensa demora e minúcias, no porto de Goa. No poema de Andrada o pretexto para explicar a situação é dado pela ira de Vénus perante o recurso dos portugueses, em posição quase desesperada, a duríssimos trabalhos físicos das mulheres. Disposta a informar o pai Júpiter da situação, para que este castigasse os homens da fortaleza por tal afronta às virtudes femininas, Vénus é, no entanto, detida por Marte que, receoso do dano que Júpiter poderia fazer à gente sua protegida, a convence de que o trabalho das mulheres no cerco lhes é honroso. Marte (que aqui, como se

vê, protege os portugueses, independentemente das proclividades de Vénus) apercebe-se, contudo, de que a situação dos sitiados exige veloz resolução. Então, «o caminho buscou com que mais perto / a nova disto em Goa fosse dada, / para que o Viso-Rei a tanto aperto / acuda com favor de gente armada» (*Elegíada*, XVI.59). Segue-se a descrição de Marte no palácio do Sono, transposição alegórica do estado em que se encontrava a ação política de D. Garcia e a que o próprio Marte por pouco não escapa: «Saía / da casa soporífera em que estava, / porque sofrer então já não podia / o sono que de si ela espalhava; / e sentindo que o sono que ali via / penetrá-lo por dentro começava, / com grã pressa se vai, e lá caminha / para o quinto orbe que ele a cargo tinha» (*Elegíada*, XVI.71). Por ironia da sorte (e do poema), o Sono envia ao vice-rei o sonho que o irá despertar para a ação...

Gracejos como este têm decididamente lugar na épica portuguesa do século XVI. Em género tão grave e elevado, mais se destaca ainda o humor inusitado, o apontamento anedótico, a bambochata que uma norma literária e social mais severa irá censurar quase uniformemente depois de 1600. Homero fornecia o modelo remoto das possibilidades do estilo jocoso na epopeia, ao representar uma situação ridícula à vista do riso geral e dos gracejos individuais dos circunstantes (*Odisseia*, VIII.325-343). O *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, o primeiro poema português de larga escala concluído e publicitado, parece recordar o trecho homérico quando refere Martim Botelho e o mouro Nobi, pois também esse episódio, situado sensivelmente a meio dos 21 cantos (no final do Canto X), se apoia num comentário irónico e no riso dos presentes. Igualmente colocada perto do meio d'*Os Lusíadas* (V.31-35), a conhecida cena de Veloso a trocar gracejos com os companheiros sobre a sua fuga dos hotentotes assenta sobre idênticas premissas. Mas foi o maravilhoso mitológico que, à semelhança da *Odisseia*, melhores oportunidades ofereceu para a inclusão de episódios burlescos, como acontece no quase sempre seco e circunspecto relato de Francisco de Andrada citado acima. Sintomática é a epopeia de Camões nesse sentido, pelo irrisório de algumas representações mitológicas, como Marte pregando um susto a Apolo no Consílio dos deuses (Canto I), Baco fingindo-se sacerdote e a *coquetterie* de Vénus ante o próprio pai (Canto II), ou vários pormenores da corte marítima no Canto VI. Na *Felicíssima Victoria de Lepanto*, Corte-

Real retomou a cena da sedução de Vulcano, a partir da *Eneida*, para lhe acentuar o caráter burlesco, e no *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda* criou um Proteu totalmente extravagante, um velho que, perdido de amores, ora se exprime em incessante verborreia, ora tem um ataque de catalepsia causado pela sua paixão senil, ora ainda responde a perguntas concretas apenas com um suspiro. A obra-prima neste subgênero gracioso da épica talvez seja a fala de Anfitrite a Éolo no *Sepúlveda* de Corte-Real, aliás em parte imitada d'*Os Lusíadas*, representando uma deusa desfigurada pela inveja da beleza de uma mortal.

Em muitos casos, parte do efeito jocoso reside na percepção da existência de uma espécie de comentário a um poema anterior, ou a uma passagem deste, estabelecida por relação intertextual. Tal fenómeno sucede principalmente quando o poeta se autorrepresenta à margem de um sistema que, no entanto, ele designa e aponta. Na Epístola xxxii d'*O Lima*, composta em 1576, Diogo Bernardes comenta implicitamente lugares-comuns da poesia épica tal como estava a ser correntemente praticada em Portugal. Assim, em certo trecho da epístola, Bernardes refere «vinte e sete» servidores do embaixador Pero de Alcáçova Carneiro e acrescenta: «Se não ponho seus nomes por escrito / não me devem culpar, que bem olhado / seria processo largo, e infinito, / e não itinerário abreviado; / quanto mais que não sofre o meu espírito / aventurar-me a que um desconfiado / diga que sua honra lhe tirei, / se no fim da estância o nomeei» (estrofe 17). Brincando com a sensibilidade excessiva dos portugueses à prosápia do nome, Bernardes está também a ironizar com o *Segundo Cerco de Diu* de Corte-Real, impresso uns meros dois anos antes, em cuja «Carta ao Leitor» se podia ler: «E se não nomear todos os fidalgos e soldados que neste cerco se acharam, não é a culpa minha; mas não pude haver os nomes de todos, ainda que com muita diligência o procurei.» Bernardes invertia a mensagem do predecessor e expunha à vista de todos as preocupações mais ou menos ocultas que assaltavam certamente Corte-Real e todos os escritores dedicados a matéria histórica recente, dadas as malquerenças que alusões menos lisonjeiras poderiam acarretar.

Mas também as epopeias propriamente ditas não resistiam, de vez em quando, à tentação do chiste alusivo. Na *Elegíada* de Luís Pereira (IV.71-72), um episódio d'*Os Lusíadas*, o das ninfas abrandando os ventos (VI.88-91), é o tema motejado em duas oitavas muito bem feitas (ALVES

2001, pp. 582-583). A *Prosopopeia* de Bento Teixeira não resiste a ironizar explicitamente com Camões a propósito da descrição da gorra de Tritão no Canto VI d'*Os Lusíadas*, descrição essa que o impagável José Agostinho de Macedo ainda considerava em 1820 «a mais ridícula e extravagante figura que a imaginação pode conceber». A conversa entre Cupido, Marte e o Autor no início do Canto XI da *Conquista de Granada* de Duarte Dias é ainda outro exemplo de uma passagem que conjuga a autorrepresentação do mister poético e o sentido de humor que não costumamos associar à epopeia. E, no entanto, tudo indica que o género absorvia, da *licentia* ou liberdade tradicional dos poetas, a noção de que a representação da vida humana incluiria, por boas razões, uma boa dose de sal.

Um aspeto em que a poesia épica tem um papel insubstituível na história da literatura portuguesa, dado o realce que o género obteve no conspecto geral da produção literária lusitana, é o da emergência de personagens na transição de uma discursividade retórica — e sigo agora a orientação de Scholes e Kellogg (1966, p. 185) — para uma outra, «psicológica», isto é, para a tentativa de reproduzir processos mentais autênticos, com discursos apontados menos para a arte verbal do que para a representação de pensamento, menos dirigidos ao público e mais à própria personagem. Com efeito, a natureza oratória e retórica da épica portuguesa de Quinhentos começa a dar sinais de cedência ante a «psicologia» na aproximação da viragem do século. Essa diferença emergente deve-se quase exclusivamente ao *Santa Isabel Rainha de Portugal* de Vasco Mousinho e às primeiras manifestações de uma técnica de representação cujo carácter poético resulta de uma complexificação e interiorização de um discurso que já não é comandado pelo regime dominante da persuasão, mas remete antes para um novo regime de constituição ou configuração do indivíduo.

Importa salientar que o fenómeno da encenação psicológica do indivíduo é praticamente indetetável na restante épica portuguesa quinhentista (incluindo *Os Lusíadas*) e que a sua primeira real manifestação — através da personagem da Rainha Santa Isabel e doutras secundariamente — não atinge ainda a maturidade e qualidade artística que iremos encontrar nas produções de Mousinho compostas e impressas já no século seguinte. Este facto, no entanto, não desmerece a novidade da articulação do discurso criado pelo poeta, nem a função inaugural que ele

parece ter no âmbito da literatura portuguesa. Encontramos, de facto, no *Santa Isabel* elementos que antecipam alguns aspetos da poesia especulativa de Antero de Quental, mas com outra, superior, capacidade de fundar alteridades e de desfibrar, com exatidão laboratorial, os meandros complexos de uma mente de ficção. As múltiplas oitavas do Canto IV, onde se lê a prece da Rainha Santa e os queixumes de um inominado moribundo numa cama de hospital, são momentos em que aquelas características se assinalam com particular acuidade. Mas largas porções de texto do *Santa Isabel* evidenciam o interesse do poeta pela expressão de uma interioridade humana individual, inventada e desenvolvida para além de qualquer objetivo retórico, pedagógico ou moralístico. O poema de Mousinho destaca-se também por outros motivos, nomeadamente pela maneira como refere sem ambages defeitos dos reis portugueses, desde D. Afonso Henriques até D. Dinis, e pela eloquência política e até «ecológica» de um trecho como o discurso da rainha perante a iminência da guerra civil, no Canto V. Mas é a linguagem da introspeção e do autoquestionamento o maior êxito histórico do *Santa Isabel* e aquele que eleva o seu autor a um plano de destaque em relação a todos os épicos portugueses do seu século.

Se do ponto de vista compositivo, a épica lusitana do século XVI inclui alguns momentos meritórios da poesia portuguesa de qualquer época, do ponto de vista da densidade e riqueza filosóficas, há alguns poemas que não desmerecem verdadeira atenção. Descontando o caso especial de Camões e dos debates em torno da cultura filosófica do poeta, Vasco Mousinho, cujo fideísmo contrarreformista não deverá ser posto em dúvida, experimenta, contudo, os limites doutrinários do pensamento tridentino através do denso discurso introspetivo que, já o vimos, atravessa o *Santa Isabel Rainha de Portugal*. Todavia, à parte o fenómeno especial que se manifesta na épica de Mousinho e o carácter metafísico de parte da obra camoniana, alguns dos mais interessantes contributos filosóficos da literatura portuguesa do século XVI poderão encontrar-se na poesia épica de Jerónimo Corte-Real.

Já nos Cantos Segundo e Terceiro da *Felicissima Victoria de Lepanto*, Corte-Real expunha uma filosofia do amor aparentemente irreconciliável com o neoplatonismo. Com efeito, no episódio de Mustafá com as Ninfas, que ocupa a melhor parte desses cantos, o amor constitui intrinsecamente

uma falácia, um engano, «una occulta traycion para las vidas», que aparece num rosto feminino e na alma do amador. Corte-Real apresenta o Pensamento como figura antropomorfa que «abre la puerta a quien de Amor pretende / saber y investigar misterios altos». Porém, o que efetivamente acontece é a abertura de um caminho que leva à sem-razão, ao delírio, ao ciúme, ao desejo de vingança. Mustafá sai do seu encontro sem sequer chegar a ver Amor: «basta que veas / efectos de crueldad del producidos», diz-lhe a ninfa Elânia. A relação amorosa do protagonista está condenada a ser desejo insatisfeito, decaído em horrível sofrimento. Aduzem-se no episódio argumentos em prol dos poderes jubilosos de Eros, mas tudo está concebido para derrotar tais argumentos e representar o êxito dos seus contrários.

O *Naufrágio e Perdição de Sepúlveda* adota uma posição intelectual semelhante, desta vez capacitando todo o enredo principal. Assim, no Canto Sexto, o deus Proteu, invejoso da sorte de Manuel Sepúlveda, diz «palavras atrevidas» a Lianor que apontam para um amor positivo e vivificante só envolver a posse física da amada — «Quão mal nos igualou nisto a ventura. / A ele deu lograr-te, a mim servir-te / A ele deu vida em ti, a mim deu morte» —, numa passagem em que o verbo «lograr» (Manuel é «esse que te logra»), como n'Os *Lusíadas* (IX.87), refere a consumação do matrimónio, e o verbo «servir» denota o amor cortês de timbre platónico. Mas se aqui a responsabilidade do que é dito pertence a personagens, noutros casos o narrador assume a mesma perspetiva em voz própria. No final do Canto Primeiro, «tanto mais cresce o desejo» de Lianor «quanto menos tempo vê oportuno / pera o ver [a Manuel]», isto é, quanto mais difícil se torna a proximidade física com o amante. Embora esse desejo, ainda por cima atribuído a um sujeito feminino (caso já de si notável), nada tenha a ver com o amor celeste, espiritualizado, dos platonizantes, em caso algum o poema insinua que os sentimentos de Lianor não constituem amor puro e admirável. Quanto ao desejo masculino, é o aspeto físico de Lianor que o instaura — «A vista firma, e logo lhe rodeia / ãa vez e outra vez o airoso corpo, / Na perfeição que vê entrega o triste / E rende o coração sem resistência» (I); «aquele corpo viu, aquele corpo» (XVI). No extraordinário episódio do Canto Nono em que Pã se aproxima, «com adúltera paz», de uma Lianor adormecida, basta a impressão de contacto carnal com a heroína para o estado amoroso parecer

melhorar: «As ervas vê pisadas que a medida / do belíssimo corpo claro mostram [...] O Semicrabo ali se deita, e sente / ter de tal benefício algum alívio.»

A importância da atração física no amor é suficiente para que a evidência da decadência corporal acabe com a fidelidade e a constância do amador. A comparação com poemas contemporâneos pode ser reveladora. Num soneto de Diogo Bernardes, por exemplo, o poeta anseia por um tempo futuro, quando a amada estiver na velhice, em que possa demonstrar que não ama «o que não pode ter firmeza / Mas outra ferosura, outras divinas / Graças de qu'esse sprito vejo cheo / As quais não dá, nem tira a natureza». Pois bem, quando viu «o branco e liso rosto enverrugar-se», Corte-Real declara: «Vi de todo acabar-se e escurecer-se / Aquela graça e ar, aquele estado / Que com razão merece obedecer-se» (*tercetos a D. Simão da Silveira mandando lhe amostrar ãa pintura da mocidade e velhice*). As «graças» do espírito, que sobrevivem além do tempo no amor cortês e platônico, cessam para Corte-Real quando acaba a «graça» do corpo feminino. Essa tese é defendida em primeira pessoa.

O desejo suscitado pelos corpos equivale, na obra épica de Corte-Real, ao amor (profano). Enquanto esse desejo amoroso não é satisfeito, o sujeito vive em tormento crescente e presta-se a ações criminosas: Sepúlveda convence-se a assassinar o pretendente à mão da sua amada (II), Proteu afoga homens no afã de reencontrar Lianor (XIV), e assim por diante. Além disso, contrariamente às doutrinas (cancioneiris, petrarquistas, etc.) que propugnavam a morte do amor logo que este fosse satisfeito, em Corte-Real a plenitude da relação entre os sexos, desde que livre de opressões sociais e familiares, leva a uma felicidade autêntica, representada na união de Lianor e Manuel — «a ventura / não tem mais que lhe dar, pois lhe dá todo / quanto preço e valor no mundo havia» (IV) —, uma felicidade que — aspeto importante — o poema não deixa dever a motivos virtuosos (foi um crime que a possibilitou), nem à oficialização do matrimónio (os noivos eram já casados clandestinamente).

Esta perspectiva do amor parece depender principalmente de uma poética e de uma filosofia que, embora conciliadas, em perigosa e virtuosística argumentação, com a teologia da Reforma Católica, são devedoras de um pensamento de fortes tendências naturalistas. O poeta afirmou a sua dedicação, em mais do que um texto, aos estudos de filosofia natural, e

muitos dos seus contemporâneos se referiram, em alusões que parecem mais do que lugares-comuns, à relação especial de Corte-Real com a natureza (vejam-se os poemas que servem de pórtico ao *Segundo Cerco de Diu*). Com efeito, detetam-se consideráveis afinidades de posição com o hilozoísmo quando o autor postula a autonomia das funções da natureza — «a mestra engenhosa acha matéria / Disposta a efectuar o que pretende, / E na conservação das cousas sempre / Com grande vigilância está ocupada» (XVI). Embora o naturalismo do poeta, como não podia deixar de ser na época e nas circunstâncias, defina terrenos de operação hierarquizados, deixando à Providência o poder superior, «a natureza mãe» tem na obra do autor uma capacidade de gestão do mundo que vai muito além da efemeridade. Os monstros marinhos das histórias dos navegantes, por exemplo, têm uma explicação naturalista: «As tais formas no mar pola mor parte / Animadas e vivas ficam sempre, / Pola disposição que a natureza / Na glutinosa e grossa matéria acha.»

Mas o naturalismo de Corte-Real é inseparável de uma doutrina sobre os afetos. Numa formulação notável, necessitada de estudo próprio e compreensão aprofundada, a natureza, ao ficar «saudosas» dos filhos cuja vida foi terminada, ou está prestes a sê-lo —, ela detém, inclusive, uma virtude sensitiva premonitória, pois diz-se que *sente* ausência «de alguns que o final termo têm vizinho» —, desata processos químicos para formar simulacros daqueles que gerou em si. Também a natureza no seu todo, portanto, a *natura naturans*, requer presenças materiais — compostas «de pó sutil» — como expressão de amor. Estes simulacros, espectros ou formas completam o circuito afetivo instituído entre o mundo natural e os homens, espelhando desejos, frustrações, terrores, etc. Os fantasmas têm origem absolutamente natural (quer dizer: nem divina nem apenas psicológica). Com alusões à física atomista e ecos consistentes do verso latino, didascálico e ateu de Lucrécio, Corte-Real apresenta-nos a percepção intelectual de um mundo imanentemente sensível, uma espécie de massa vivente e sentimental de que dependem os mortais e que, no entanto, não passa de uma «ficção fabulosa», no triplo sentido de 1) inferior à verdadeira potência criadora de Deus, 2) sujeita à percepção inferior dos homens e 3) formada pela invenção ou «fábula» do poema.

É neste plano mundano, natural e falível, e não na harmonia e virtude divinas, que o poeta situa o amor. A insistente espiritualização cristã e

neoplatónica que encontramos em outros poetas da época não se acomoda aos textos de Corte-Real, embora não deixe de manifestar-se o elevado poder espiritual do amor na sua obra, nem faltem profissões de fé que múltiplos passos testemunham, incluindo, nos Cantos Décimo e Undécimo do *Sepúlveda*, catálogos de mártires católicos e condenações explícitas de heresias. Talvez não se encontre melhor exemplo da importância do naturalismo na obra de Corte-Real do que o último canto deste poema. Depois de salvar *in extremis* a alma do herói, fazendo intervir a Graça e, portanto, aparentando resolver o argumento através de um cristianismo *ex machina*, o poeta concebe um epílogo onde faz reaparecer as divindades pagãs que personificam o ar, o mar e a terra, trazendo de novo o curso das estações e dos climas e o tempo de uma natureza indefessa. Aí, os lamentos de Febo, Proteu e Pã pela morte de Lianor, posteriores à salvação espiritual de Sepúlveda, configuram a solidariedade afetiva do mundo natural para com a sua filha recém-falecida. E ao mesmo tempo, num golpe de teatro, os deuses acrescentam à solução da morte cristã a não-solução de uma infinita perplexidade: «Que fera causa foi, ou sorte adversa / que no mundo causou um mal tão grande? / Que nebrina mortífera, ou que vento / murchou a fresca flor de tua idade? / Qual odioso rigor, qual Parca injusta / de tal vida cortou o doce fio?»

BIBL.: ALVES, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 2001; id., «A estética naturalista de Jerónimo Corte-Real», in NASCIMENTO, Aires A. et alii (eds.), *Humanismo para o Nosso Tempo. Estudos de Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*, Lisboa, s/ed., 2004, pp. 261-274; id., «Vasco Mousinho e a invenção do sujeito moderno», *Tempo para Entender. História Comparada da Literatura Portuguesa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2006, pp. 133-158; RAMALHO, Américo da Costa, *Para a História do Humanismo em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1998 e 2000, vols. 3 e 4; SCHOLES, R. e KELLOGG, R., *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press, 1966.

Hélio J. S. Alves

EPÍSTOLAS. Caracterizadas por uma constante oscilação entre a compreensão pessoal do mundo, tendencialmente lírica, e a observação atenta e crítica de personalidades e acontecimentos da sua época, as epístolas de Camões são fundamentais para se compreender a inserção do poeta no mundo da vida. Com efeito, nelas manifestam-se, para não

falarmos de alusões mais ou menos crípticas a dados biográficos do poeta, ideias e convicções, a concordância ou o afastamento crítico em relação à atuação política de figuras da época ou a acontecimentos em que participa, comentários tecidos e enviados a um destinatário capaz de interpretar os subentendidos e até os silêncios.

Ainda que os editores, de uma forma geral, não consagrem a designação «epístola», a verdade é que entre os poemas das *Rimas* há um grupo a que esta classificação cabe, se não nos ativermos apenas a verificar a ausência dos tópicos que costumam anunciar o texto como carta (endereço, a datação e a despedida, por exemplo). Os quatro poemas que se encontram por regra editados sob a classificação «oitavas» constituem epístolas, e assim são por vezes designados nas epígrafes que os introduzem em alguns cancioneiros de mão. São ainda epístolas algumas composições em tercetos habitualmente incorporadas na rubrica «elegias», e como epístolas são implicitamente tratadas ou até referidas de forma explícita por críticos e leitores: *O Poeta Simónides, falando, Aquela que de amor descomedido e Depois que Magalhães teve tecida*. Também *Aquele mover d'olhos excelente* (1595), poema que formalmente constitui um capítulo e ocorre entre as elegias a partir de 1598, exige a recriação das condições de enunciação típicas da escrita epistolar para se abrir a uma compreensão mais adequada do seu alcance semântico e pragmático.

Apesar de a poética se impor no século XVI com valor de norma, a noção de género e das suas fronteiras não era tão vincada como se poderia supor, sendo muito corrente a *contaminatio*, isto é, o esbatimento dessas fronteiras e a introdução em poemas de um género de expedientes típicos de outro. As composições camonianas em tercetos aqui consideradas, basicamente, cartas mostram a naturalidade expressiva com que ocorre a contaminação entre a epístola, a elegia e a sátira, desde logo por efeito dos artifícios poéticos e retóricos a que recorrem, mas também pela herança da poética e dos autores latinos. No caso particular da epístola e da elegia, avoluma-se também o exemplo e autoridade de Ovídio.

Desde bem cedo, criou-se uma tradição editorial que não distinguia, nas *Rimas* de Camões, as epístolas em tercetos das elegias, enquanto se limitava a formar um grupo com as oitavas, sem outro motivo que não o da sua forma poética. Ainda nos nossos dias, os editores não se atrevem a contrariá-la, mesmo se, como Barreto Feio e J. G. Monteiro (edição das

Obras Completas, de 1834), poderiam observar: «destas doze, apenas quatro ou cinco se podem considerar propriamente Elegias» (estes números incluem algumas composições apócrifas). Ou seja, é a permanência de uma situação que resulta de imperativos editoriais, mas que já Faria e Sousa considerava não ser a mais correta: «llamo Elegias a todos los Poemas que mi Maestro escribió en Tercetos por no hacer tantos títulos».

No século XVIII, Pedro Gendron teve a ousadia que faltou a Faria e Sousa e, assim, ao editar as *Obras de Luis de Camoens* (1759), alterou a organização habitual da lírica. Entre outros aspetos, agrupou no Tomo III poemas de estrofe variada, que corriam normalmente com as epígrafes «quintilhas» (que aqui não consideraremos), «tercetos» ou «oitavas» numa nova rubrica «Epístolas», em que incluiu também cartas em prosa.

Nas suas epístolas poéticas, Camões mostra-se consciente da função pragmática da escrita e, por conseguinte, exige um leitor. É certo que em muitos poemas camonianos parece estar implicada a presença de um destinatário. Jorge de Sena chegou a falar do «caráter epistolar» das canções, do género que por excelência permite ao poeta dobrar-se sobre si mesmo; mas são bem diferentes a situação comunicativa pressuposta por uma epístola e aquela em que se integram uma canção ou elegia, mesmo se endereçadas a um destinatário. Nas epístolas, não se encontra o papel a quem o poeta reserva a função de «certo secretário», nem o vento a quem lança as suas queixas e um vão apelo; encontra-se, sim, um destinatário ausente, distante no espaço, mas real, e com quem mantém laços de cumplicidade que lhe permitem a discrição da alusão ou até a eloquência do silêncio: «já deve bastar o que aqui digo / para dar a entender o que calo / a quem viu tão áspero perigo.»

Sendo certo que uma epístola literária não limita a sua audiência a um recetor, é, no entanto, a esse destinatário preciso que o texto se dirige, em primeira instância. Ao endereçar-lhe a carta, o poeta tem esperança de obter resposta às suas interrogações, reacção aos comentários e narrativas, bem assim como de ser interpelado a seu tempo. Desta forma, alternando as vozes, se alimentará a comunicação e a distância será vencida: «não quero mais senão que largamente, / Senhor, me mandeis novas dessa terra: / ao menos poderia viver contente», pede em *Aquela que de amor descomedido*. Não é, portanto, a escrita que imortaliza porque

simbolicamente para o tempo, nem aquela que, em canções e elegias, se impõe ao poeta como engano, como forma de imaginar o inatingível ou como desafogo; é antes a escrita que, apesar de sentir a sua insuficiência expressiva, procura recriar uma situação de diálogo.

Este diálogo pode assumir características e tons muito diferentes, que, na obra de Camões, originam dois modelos de epístola poética, nitidamente demarcados, e condensando, um e outro, duas das grandes linhas da tradição epistolar quinhentista: por um lado, a tradição enraizada em Ovídio, por outro a derivada de Horácio. O primeiro desses modelos, de caráter mais intimista, em que o poeta procura demover o seu destinatário (que pode ser a senhora) através de argumentação afetiva, é permeável aos traços da escrita elegíaca e recorre ao esquema simples do terceto. O segundo, de ressonância moral, explora o caráter mais amplo e nobilitante da oitava heroica, e recorre à impessoalidade retórica, para se impor como reflexão generalizante.

A epístola *O Poeta Simónides, falando*, percorrida por um intenso lirismo, mostra bem como não se dá o fechamento que se torna em Camões típico da elegia, e se extrema em algumas canções. Ao mesmo tempo, exemplifica a naturalidade com que ocorre na lírica a *contaminatio* entre géneros.

Como nas outras cartas de Camões, e como é comum em outros poetas da época, não se encontra nesta carta uma saudação inicial, nem a despedida é formulada nos termos convencionais. Mas desde a primeira das interpelações ao destinatário (v. 61) espelha-se a consciência do diálogo que se pretende manter e, ao mesmo tempo, de ele ser estabelecido na ausência e diferido no tempo. É, portanto, necessário considerar e justificar o tom da carta, compreendida na sua materialidade: «E se quiser saber como se apura / nũa alma saudosa, não se enfade / de ler tão longa e mísera escritura.»

A partir daqui, quando já está seguro de ter mostrado, através da contraposição entre as opiniões de Simónides e Temístocles, que o significado da história coletiva não coincide com a perceção individual e não pode representar um lenitivo nem sequer para o herói, a carta centra-se na narrativa da viagem que levou o poeta de Lisboa para o Oriente, nas suas recordações e sentimentos, para depois falar da expedição militar ao Malabar, num tom crítico. E logo se nota que, ao contrário do que sucede

nas canções, por exemplo, a narrativa, ainda que dê ocasião à afirmação sentimental, é impulsionada pelo tempo e pelos acontecimentos, que procuram explicar-se de forma a permitir ao destinatário, interpelado em momentos-chave, a reconstituição, com rigor geográfico, do cenário e das terras novas que são referidas e se pode supor não lhe serem familiares, ou a avaliação do laconismo com que procede ao comentário acerca da intervenção portuguesa no Malabar.

A carta oscila constantemente entre a realidade exterior, naturalmente sujeita à interpretação subjetiva do poeta, e o mundo sentimental, no tratamento casuístico da tradicional luta entre Marte e Amor. A fusão da literatura com a vida, do significado culturalmente transmitido com o acontecimento vivido, característica de Camões, conjuga-se com o balanço entre o significado cultural e a apreensão pessoal da vida, através da efabulação do diálogo estabelecido entre duas personagens historicamente carregadas de valor simbólico. Temístocles, o guerreiro vitorioso em Salamina, fugido em consequência de ter sido posteriormente banido por ostracismo e condenado à morte, e Simónides, o inventor de um método mnemónico, poeta que imortalizou os heróis ao cantar o triunfo militar de Salaminas, divergem quando consideram a memória: se Simónides nela vê a glória e a imortalização, Temístocles encara-a como fonte de sofrimento, e ambiciona o esquecimento. A luta entre Marte e Amor está presente logo no início da carta, de forma a amplificar a ressonância com que é tratado o caso individual e a convencer o destinatário da justeza do sofrimento apresentado, que se expande em moldes petrarquistas, com a resignação de quem sabe que «nunca Amor se afina, nem se apura / enquanto está presente a causa dele». Mas, com o pessimismo que decorre das considerações de Temístocles a alastrar na narrativa breve e pouco empenhada dos feitos militares e na valorização do mundo sentimental, justifica-se o desalento do poeta. E mesmo hoje, à distância do tempo e sem conseguirmos identificar algumas alusões, as palavras do poeta, que se revestem de uma melancolia muito petrarquista, mas ao mesmo tempo de uma calma firme, tornam-se mais pungentes pela consideração pragmática das fracas hipóteses de triunfo do Amor sobre o esquecimento nesta história individual.

Como as *Rimas*, em geral, as cartas poéticas de Camões manifestam a oscilação entre a consideração lírica do seu caso pessoal e a observação do

mundo, na procura de uma regra e de um sentido que não encontra e muitas vezes afirma não existirem. É, por isso, frequente que a carta assuma um tom moralizante, como acontece nas oitavas ao desconcerto do mundo, dirigidas a D. António de Noronha. Nelas, o poeta, nitidamente inspirado no diálogo epistolar estabelecido entre D. Diego Hurtado de Mendoza e Boscán, mas afastando-se dos dois pela sensibilidade com que interpreta Horácio, apresenta ao amigo o desalento de quem vê no desconcerto do mundo uma situação humanamente inelutável.

Com veemência e uma disposição retórica que se vai apoiar na amplificação e na estrutura da oitava rima, combatendo imaginados argumentos do amigo e tornando evidentes a vanidade da ocupação humana e a irracionalidade da própria vida e do mundo, Camões vai considerar que faz parte da natureza humana o espantar-se, o sentir intensamente e o inquietar-se. Por conseguinte, numa atitude repetida ao longo da lírica, rejeita a doutrina moral estoica, aceite nos textos que subjazem a esta carta e aceite, ao menos como atitude literária, por muitos poetas da época. Mesmo a fuga bucólica, tão procurada pelos poetas quinhentistas com base nos textos de Horácio, se torna comparável à alienação do louco e interpretada como sinal de perda da própria humanidade.

Ao amigo, confia a esperança de alcançar um estado «quieto, humilde e doce», que idealiza, apesar de conscientemente considerar o seu sonho vã fantasia contrariada por Fortuna e Amor. Nele se cristalizam os valores literários e culturais mais encarecidos na época: um bucolismo literariamente concebido, que, ao contrário da vida rústica e ingénua do pastor, proporcionaria a reflexão e o «doce estudo», e em que teriam lugar a amizade e o amor. A formação e o entendimento deste universo encontram-se nos autores a que o poeta alude, e que o acompanhariam nesse refúgio: Petrarca, Sannazaro e Garcilaso. Ao mesmo tempo, garantindo uma harmonia total, o poeta seria guiado por Amor, a quem pediria que lhe «dobrasse o entendimento, / por ter de tanto bem conhecimento». Mas o devaneio do poeta interrompe-se bruscamente, para se impor a realidade, e, com ela, um sentimento de desamparo tal que a própria vida é sentida como sendo a principal causa da desventura.

Um dos louvores conhecidos de Camões, feito ainda em vida do poeta, surgiu, dois anos depois da publicação de *Os Lusíadas*, nas *Regras Que*

Ensinam a Maneira de Escrever e Ortografia da Língua Portuguesa, de Pero Magalhães Gândavo, que o aponta, entre outros, como exemplo dos escritores que engrandeceram o português e provam as suas potencialidades enquanto expressão literária («vede as obras do nosso famoso poeta Luís de Camões, de cuja fama o tempo nunca triunfará»). É provável que Camões e Pero Magalhães Gândavo se encontrassem no mesmo círculo intelectual, e que a sua recíproca admiração datasse ainda antes do embarque para a Índia. No livro *História da Província de Santa Cruz a Que Vulgarmente Chamamos Brasil* (1576) figuram dois dos poemas líricos que Camões viu estampados em sua vida. Como aconteceu à ode *Aquele único exemplo*, publicada no *Colóquio dos Simples*, de Garcia de Orta, estes poemas foram esquecidos na edição de 1595, vindo a ser integrados na edição das *Rimas* em 1598, com um texto que apresenta ligeiras alterações relativamente ao já impresso.

Assim, e segundo um hábito da época, que via na presença paratextual de composições poéticas uma forma de nobilitar o livro de ciência, a *História da Província de Santa Cruz* abre com os tercetos *Depois que Magalhães teve tecida*, carta endereçada a D. Leonis Pereira, a que se seguem o soneto *Vós, Ninfas da Gangética espessura*, celebração da ação militar de D. Leonis Pereira na defesa de Malaca do poder dos Achéns, e dois textos do próprio autor, a dedicatória e um prólogo ao leitor. A sua natureza de panegírico não enfraquece o caráter literário do texto, construído numa efabulação mitológica que consegue condensar poeticamente aspetos importantes da cultura da época.

É uma carta de natureza pública, em que o poeta apresenta a D. Leonis Pereira uma fantasia inspirada no tópico, tão caro aos humanistas, da aliança das armas e das letras, e assim imaginará um sonho de Gândavo. Nesse sonho, que decidirá a escolha do protetor a quem será dedicado o livro, aparece num primeiro momento Marte a recomendar alguém que «por armas resplandeça» e mereça a imortalização. Mas logo aparece Apolo, que aconselha «um varão sapiente», favorecido por Talia e por ele próprio. Numa narrativa viva, surge então Mercúrio, que vê o perigo desta oposição de valores e, procurando a autoridade dos antigos e modernos, conclui que Pero Magalhães Gândavo terá de procurar um protetor que concilie as armas e as letras. E logo aponta D. Leonis Pereira, o herói de Malaca, de quem sublinha a formação em artes e ciências, o valor com que

percorreu a carreira das armas e a ação desenvolvida no Oriente num longo panegírico que convence os deuses e, com eles, Magalhães, da justeza da escolha. O poeta nada mais tem do que apelar a D. Leonis, lembrando-lhe o valor do mecenato.

Além de mostrarem a sua habilidade, as cartas expõem o poeta; e mesmo atendendo a que há sempre nestes textos literários um modelo de si que se pretende conquistar e transmitir, há também um traçar claro de sentimentos e opiniões sobre a vida do seu tempo. Por isso, algumas permitem a datação aproximada, ou, pelo menos, referem-se a acontecimentos datáveis e a personalidades reais neles intervenientes. E se a expedição ao Malabar, em finais de 1553, quando era vice-rei D. Afonso de Noronha, é sinteticamente lembrada e julgada nos tercetos de *O poeta Simónides, falando*, também a conquista de Damão, em 1559, e a expedição vitoriosa ao Jafanapatão, no ano seguinte, são referidas nas oitavas *Como nos vossos ombros tão constantes*, em que manifesta apoio inequívoco à política de D. Constantino de Bragança, tão contestada na época pela sua dureza (foi durante seu governo que se introduziu o Tribunal do Santo Ofício em Goa).

Também a epístola a D. Sebastião «Sobre a seta que o Santo padre mandou a el-Rei dom Sebastião no ano do Senhor de 1575» se enquadra na tradição da carta humanista que os homens de letras, pela sua própria condição considerados exemplo de integridade moral, e movidos por imperativos sociais, dirigiam a personalidades com responsabilidades políticas, explanando opiniões sobre assuntos públicos. A carta testemunha o culto de relíquias (e a chegada a Lisboa de uma das setas com que foi martirizado S. Sebastião deu origem, entre muitas outras manifestação devotas e festivas, a um certame poético), mas, mais do que diz a epígrafe, este poema, no tom grandiloquo das suas oitavas, constitui uma exortação veemente à «justa guerra» contra o mouro, que percorre tantas estâncias de *Os Lusíadas*. O poeta vai glosando uma série de coincidências a que atribui valor simbólico e que, dentro do espírito da sua época, interpreta como manifestação dos desígnios divinos. Assim, e começando logo na coincidência do nome do santo e do rei, tudo se encaminha para ver na posse da relíquia oferecida pelo papa um sinal da proteção divina e um incitamento ao espírito de cruzada de D. Sebastião, já então empenhado em proceder a uma ação ofensiva no Norte de África.

Testemunham também a época, ou uma faceta dela, e falam do poeta as oitavas da petição ao Regedor (1574), que Faria e Sousa não concebia escritas por *su* poeta. Mostram o poeta a interceder por uma «encarcerada desditosa», condenada, por «se dizer que fizera adultério a seu marido, que era na Índia», ao degredo no Ultramar e a interpretar compassivamente as circunstâncias, a «vil necessidade» e «o grande desamparo inopinado», que lhe tinham sido impostos pela Fortuna, mas também pelos humanos. Através da consideração dessas circunstâncias, Camões mostra a crueldade hipócrita da justiça e abre, em tom satírico, caminho à ponderação do «grande e crudelíssimo sucesso» que pode advir da aplicação da pena. Por isso, se inicialmente pedia uma justa medida para o castigo a infligir à condenada, passa depois a atenuar a sua responsabilidade e a culpa, pedindo finalmente o perdão de «fraca ovelha», subtraindo-a à justiça humana para a entregar à misericórdia divina.

Nestas epístolas, estão presentes os grandes temas da poesia lírica de Camões e os traços essenciais da sua mundividência. Talvez porque a presença do destinatário se impõe, e, com ela, a necessidade de explicar um ponto de vista e circunstâncias que o justifiquem, as cartas mostram uma escrita mais serena do que a encontrada em poemas de outros géneros. Nelas, o entendimento literário do mundo é constante, à semelhança do que se verifica na restante lírica, aliás. E, formando as cartas textos em que, à partida, se cria uma expectativa de verdade, esta atitude vem sublinhar como, no mundo poético de Camões, a sensibilidade literária e culturalmente modelada se torna a expressão mais exata da realidade.

BIBL.: FRAGA, Maria do Céu, *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos/Acta Universitatis Conimbrigensis, 2003; MOURA, Vasco Graça, *Sobre Camões, Gândavo e Outras Personagens*, Porto, Campo da Letras, 2000; SARAIVA, António José, *Luís de Camões. Estudo e Antologia*, 3.^a ed. rev., Lisboa, Bertrand, 1980; SILVA, Vítor Aguiar e, *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008 (em particular, o ensaio «A elegia na lírica de Camões»); id., *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, 1971.

Maria do Céu Fraga

EPOPEIA E O POEMA CAVALEIRESCO NO RENASCIMENTO

(A). No tempo de Camões, a diferença entre epopeia, ou poema épico, e poema cavaleiresco — designações que, é importante notá-lo, não constavam nos textos literários relevantes — assentava sobretudo no grau de historicidade. Conforme a maior ou menor proximidade dos textos em relação a acontecimentos efetivamente históricos, testemunhados ou experimentados, mais precisamente se definia o género. No espaço cultural ibérico, só a partir de finais do século XVI, demasiado tarde para *Os Lusíadas*, se estabeleceram outras diferenças fundamentais, assentes na unidade ou multiplicidade de ação, na temática, na verosimilhança interna, etc. Até lá, estas últimas diferenciações poderiam surgir, embora de forma pouco definida e concreta, mas nunca como critérios dominantes e impositivos. A epopeia no Renascimento ibérico era um poema histórico (*res facta*), enquanto o poema cavaleiresco representava lendas e fantasias (*res ficta*).

Dito isto, é necessário sublinhar que a distinção é problemática. Com efeito, os poemas épicos da Península Ibérica publicados entre 1550 e a década de 80 do século XVI, reclamavam a sua historicidade, acima de tudo, a partir de fórmulas ou tópicos buscados exatamente à poesia cavaleiresca. As obras dos poetas de Ferrara, Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto institucionalizaram um determinado *modus faciendi* que incluía reivindicações de veracidade. O *Orlando Innamorato* (mais recentemente intitulado, pela crítica filológica, *Inamoramento de Orlando*), de Boiardo (1495, póstumo), anunciava-se como projeto simultaneamente inovador e veraz: a história dos amores (e não das bravuras guerreiras) de Orlando ou Roldão, um dos Pares de França, segundo a crónica autorizada do monge Turpim ou Turpino («la vera istoria di Turpin»; I, i, 4). Ariosto, por sua vez, desenvolvia, no *Orlando Furioso* (1532), todo um programa que lhe permitia jogar com as expectativas do público, entre o real e o imaginário. Invocava Turpino ou outros cronistas para validar a autenticidade do relato («Non si legge in Turpin che n'avvenisse / ma vidi già un autor che più ne scrisse»; XXIV, 44) e recria procedimentos retóricos para o mesmo objetivo, como o do testemunho experimental direto («fu quel ch'io dico, e non v'aggiungo un pelo: / io'l vidi, i' 'l so»; II, 54). Já na poesia cavaleiresca italiana,

portanto, os poderes da fantasia se confundiam deliberadamente com reclamações de verdade histórica.

Ora, se excetuarmos as traduções e os textos religiosos em verso, a epopeia erudita de Quinhentos inicia-se na Península Ibérica precisamente através do confronto direto com os poemas cavaleirescos italianos, ainda na década de 50 do século XVI. Nicolás Espinosa, em *La segunda parte de Orlando, com el verdadero successo de la batalla de Roncesvalles, fin y muerte de los doze Pares de Francia* (1555), ao mesmo tempo que aproveita a matéria de Bretanha cantada por Boiardo e Ariosto, complica ainda mais a relação entre história e ficção ao afirmar: «Cantarà la verdad aquesta historia, / y no segun Turpin Frances lo siente» (I, 1). A rejeição do «cronista francês» não supõe uma maior carga de veracidade agora, embora Espinosa a reclame, nem uma rejeição do modelo poético cavaleiresco italiano: supõe apenas uma nacionalização temática ou argumental (PRIETO 1998, p. 807). O mesmo sucede no poema contemporâneo de Francisco Garrido de Villena, *El verdadero sucesso de la famosa batalla de Roncesvalles, con la muerte de los doze Pares de Francia*, o qual, além do título, reclama historicidade também quando afirma contar «la succession de verdadera historia» (I, 1) e «aqueel blason de España / que en Roncesvalles fue tan verdadero» (I, 2). A estratégia de veridicção destes poemas, diferindo em relação aos italianos no propósito, não difere muito deles no procedimento.

Estes factos orientaram de forma determinante a composição da epopeia de Camões. Antes e depois da publicação d'*Os Lusíadas*, as afirmações de inovação e veracidade tornaram-se parte integrante do «cânone romanesco» (LARA GARRIDO 1999, p. 58) na poesia épica da Península Ibérica. Procurando contrastar a matéria nacional com a estrangeira (francesa e italiana), quase não houve poema épico em castelhano ou português que não reclamasse para si uma verdade histórica superior. Em alguns casos, são notáveis as parecenças com *Os Lusíadas* na forma como esses textos integram procedimentos oriundos dos poemas de Orlando. Assim, a supracitada epopeia cavaleiresca de Garrido de Villena, cuja primeira edição sai em 1555, uns dezassete anos antes da epopeia de Camões, utiliza na dedicatória palavras e sintagmas várias vezes coincidentes com os da dedicatória a D. Sebastião n'*Os Lusíadas*. O famoso verso «Maravilha fatal da nossa idade» (*Os Lusíadas*, I.6)

caracteriza o jovem rei português, mas repercute o «milagro en nuestros tiempos» de Villena — por sua vez devedor do «ornamento e splendor del secol nostro» do *Orlando Furioso*. «Os olhos da real benignidade / Ponde no chão» (*Os Lusíadas*, I.9) ecoam ainda mais de perto a «benignidad» que «os humanó en el suelo» do poema cavaleiresco castelhano, do que o Ariosto de «vostri alti pensier cedino un poco». A solicitação «Ouvi, vereis o nome engrandecido» (*Os Lusíadas*, I.10) entronca na ficção da récita oral, típica da tradição epocavaleiresca, mas surge combinada com o «vereys los hechos immortalescidos», no exórdio de Villena. Um poeta português falecido em 1569, António Ferreira, afirmou contar «o que meus olhos viram» numa *História de Santa Comba dos Vales* que ele dizia verdadeira e «não fabulosa» (vv. 425-430). Nesse *epyllion* ou epopeia breve, Ferreira elaborou uma dedicatória cuja origem poético-cavaleiresca e semelhanças camonianas são notórias, como a pseudo-oralidade de «Ouvi», o vocabulário genealógico («tronco», «ramo») e a pretensa modéstia do sujeito da oferta poética. Outro autor que protestou ser tão verdadeiro «que a ningun historiador en prosa dará la ventaja», Luis Zapata, publicou em 1566 um poema épico cujo título basta para perceber as suas dívidas para com Ariosto: o *Carlo Famoso*. A primeira estrofe da dedicatória desta epopeia castelhana atravessada pelo cânone romanesco tem, entre outras semelhanças, palavras-rima iguais e pela mesma ordem em que se acham na nona oitava d’*Os Lusíadas*: «contemplo», «templo» e «exemplo». A dedicatória d’*Os Lusíadas*, por conseguinte, exemplifica bem quanto o poema de Camões deve a uma prática cavaleiresca transalpina já processada pelo filtro da epopeia ibérica.

A noção da importância dos *romanzi* para a compreensão d’*Os Lusíadas* tem crescido muitíssimo nos últimos anos, amiúde contra preconceitos longamente estabelecidos. Os vários estudos de José da Costa Miranda demonstraram que a rejeição da poesia epocavaleiresca em Portugal, se descontarmos as motivações eclesiásticas e da censura inquisitorial tridentina, foi um fenómeno apenas afirmado e confirmado depois do século camoniano. Os mais lidos comentadores d’*Os Lusíadas*, Manuel de Faria e Sousa (1639) e Inácio Garcês Ferreira (1731-1732), impediam qualquer solidariedade, além de uma ou outra coincidência de palavras, versos ou episódios, entre a maneira de Ariosto e a de Camões. Aquele contava patranhas (ainda que deleitosas), este glórias autênticas. Daí que,

mesmo entre aqueles que censuravam *Os Lusíadas*, a poesia cavaleiresca seria sempre inferior e até, sob alguns aspetos, repulsiva. Bastará dizer que, ao apodar Ariosto de «cego Ferrarez» (p. 125), o setecentista Garcês Ferreira não se referia a uma deficiência física. Com a agudização dos critérios nacionalistas que presidiram à historiografia literária portuguesa iniciada no século XIX, cavou-se um abismo entre *Os Lusíadas*, poema compreendido como nacional e original, e as «estranhas [isto é: estrangeiras] Musas» (*Os Lusíadas*, I.11) da tradição poética cavaleiresca. Exceções notáveis, como a de José Maria Rodrigues — para quem «se Camões contrapõe os feitos que vai cantar às fabulosas façanhas dos heróis de Ariosto [...] não é menos certo que na linguagem e nos conceitos dos *Lusíadas* a cada passo se encontram reminiscências ou imitações do célebre poema italiano» (p. 380) —, não se impuseram.

Na verdade, Camões não somente conheceu muito bem o *Orlando Furioso*, mas também «leu, com minúcia, o poema de Boiardo» (MIRANDA 1988, p. 113), recolhendo de ambos, para além das estruturas do exórdio épico e das reivindicações de verdade e novidade — já mencionadas —, vários aspetos fundamentais para a elaboração d'*Os Lusíadas*. Refiram-se muito resumidamente alguns:

1. *Uma forma métrica, a oitava-rima, que se manifestava particularmente adequada à argumentação amorosa, sem deixar de possuir virtudes testadas na narração heroica classicista.* A atenção prestada ao amor, nas epopeias ibéricas sempre conotado com a ficção e a fantasia, resultava, em boa parte, da adoção da oitava. Por isso, a apoteose do amor no Canto IX d'*Os Lusíadas* encontra-se permeada de leituras cavaleirescas, desde a descrição da «ínsula divina / Ornada d'esmaltado e verde arreio» (estrofe 21), que ecoa outra ilha de «erboso smalto» (*Orlando Furioso*, VI, 23), até aos versos amorosos e suplicantes de Leonardo (estrofes 76-81). A descrição erótica de Vénus no Canto II denuncia a leitura da descrição de Olímpia no *Furioso* e toda uma maneira de escrever sobre a beleza feminina e a paixão amorosa que Camões encontrou certamente no cânone eporromanesco.

2. *A confirmação moderna do valor imortalizador e de engrandecimento de uma estirpe, dinastia, etiologia ou nação.* O elemento encomiástico-genealógico da epopeia quinhentista ibérica é herdado, em grande parte, dos poetas de Ferrara. Os Cantos III, IV e VIII de Camões estão

concebidos para contar a genealogia dos portugueses (III, 3), em termos de nobilitação cavaleiresca que chegam por vezes a coincidir verbal e estruturalmente com os precedentes italianos. A própria remissão de Portugal para ascendentes míticos como Baco, Luso e Ulisses constitui a resposta indigenista de Camões às etiologias do *Inamoramento* e do *Furioso*, cujos dedicatários e mecenas descendiam, em última análise, da Troia homérica: a dinastia dos Este seria herdeira direta de Ruggero (Boiardo) ou Ruggiero (Ariosto) — o «vão Rugeiro» d’*Os Lusíadas* (I.11) — que, por sua vez, provinha de Heitor e Astíanax.

3. *A projeção pseudobiográfica e, portanto, lírica, do autor no poema.* Esta infração à norma épica clássica, onde os poetas pouco ou nada falam em voz própria, foi sobremaneira encorajada pelo canto cavaleiresco. *Os Lusíadas* revertem com frequência para o início ou final dos cantos em primeira pessoa, e para contactos verbais com exórdios e perorações de Ariosto. Além disso, a exaltação do poder (dir-se-ia pessoal) do canto, e a defesa do autor enquanto tal, «exprimem — não há como negar — uma leitura dialogante com *Orlando Furioso*» (ALMEIDA 2008, p. 100). Mais do que advir duma *melosis*, ou diminuição retórica, dos heróis, a autocelebração do autor é um efeito calculado da tradição poética cavaleiresca a que Camões e outros épicos coevos vão dar novo impulso.

4. *A multiplicidade de personagens e ações, alheia aos princípios da poética aristotélica.* A proposta de pluralizar o objeto do canto, «barões» em vez do varão único (*Eneida*, I.1), reis, navegadores, edificadores do «novo reino» e todos aqueles que, de algum modo, fizeram «obras valerosas» (I.1-2), constitui outra infração à norma épica clássica e um sinal de alheamento em relação às teorias neoaristotélicas da unidade de ação. A dedicatória (I.6-18) complementa o título e as estâncias da proposição, ao nomear muitos dos heróis que vão ser enaltecidos no poema, reforçando a multiplicidade temática. O impacto do modelo cavaleiresco, com a sua proposta de celebração de campeões, mulheres, armas, amores «e juntamente» de Orlando (como se lê na muito reeditada tradução castelhana do *Furioso* por Urrea, de 1549), foi decisivo para o canto de tantos lusíadas (incluindo alguns que não eram portugueses, como Inês de Castro ou Pero de Nhaia) e «também» do Gama (*Os Lusíadas*, I.12). O procedimento era comum na épica ibérica coeva: Espinosa celebra a Batalha de Roncesvales e «também» quer cantar outras

empresas, Zapata declara cantar não só de Carlos V mas «de espanhóis juntamente», Corte-Real pretende assinalar várias virtudes lusas e «também» a batalha e a destruição de Diu (proposição do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*), etc.

5. *Uma poética dos espaços e nomes exóticos da geografia.* Os itinerários orientais faziam já parte da poesia cavaleiresca antes d'*Os Lusíadas* celebrarem a histórica viagem do Gama e os feitos em armas do Império. As viagens de Angélica e os voos de Astolfo no *Orlando Furioso* antecipam, não somente as geografias orientais do Canto X d'*Os Lusíadas*, mas também o poder de sugestão fónica dos seus nomes topográficos em densa acumulação. Implantou-se a partir da poesia cavaleiresca o gosto romanesco pela evocação de regiões estranhas, um gosto depois confirmado e explorado pelas epopeias, de Camões a Milton (BOWRA 1945, p. 238; LARA GARRIDO 1999, p. 214).

6. *A equivocidade dos conteúdos e mensagens.* Assinale-se o contributo da poesia cavaleiresca para a libertação de sentido de epopeias aparentemente fechadas numa postura de enaltecimento nacional, mas na verdade muito mais semioticamente abertas, quer porque apoiadas na intrínseca equivocidade de textos como o *Orlando Furioso*, quer porque fundadas em exigências culturais em tensão (ver debate entre Hempfer e Javitch). Muitas vezes com a presença de alusões a textos poéticos cavaleirescos, *Os Lusíadas* representam os seus heróis sob uma luz ambígua, que simultaneamente autoriza e desautoriza afirmações ideológicas consistentes. Como figura *primus inter pares* do poema, Vasco da Gama dificilmente funciona como modelo da virtude heroica, chegando a ser vilipendiado abertamente. O argumento ético-político principal do poema exalta a viagem do Gama como ato crucial na dilatação do Império, enquanto, ao mesmo tempo, condena esse mesmo ato. Exercita-se o louvor dos heróis e declara-se o louvor imerecido. *Os Lusíadas* são veementemente criticados pel'*Os Lusíadas*. Se a possibilidade de contradição ideológica existia já em modelos épicos da Antiguidade, o influxo do cânone romanesco acentuou-a muito, favorecendo a composição de epopeias como a de Camões.

Pina Martins e o Humanismo, Lisboa, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2008, pp. 93-108; BOWRA, C. M., *From Virgil to Milton*, Londres, MacMillan, 1945; FERREIRA, Inácio Garcês, *Lusiada Poema Epico illustrado com varias, e breves notas, por...*, tomo 1 (Nápoles, 1731) e tomo 2 (Roma, 1732); HEMPFER, Klaus, *Letture Discrepanti. La ricezione dell'Orlando Furioso nel Cinquecento*, Modena, Cosimo Panini, 2004; JAVITCH, Daniel, *Ariosto Classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milão, Bruno Mondadori, 1999; LARA GARRIDO, José, *Los Mejores Plectros. Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*, Málaga: Anexo XXIII de *Analecta Malacitana*, 1999; MIRANDA, José da Costa, «Camões/Ariosto: um confronto evidente no percurso do *Orlando Furioso* em Portugal», *Estudos Italianos em Portugal*, número comemorativo do IV Centenário da Morte de Camões (separata), Lisboa, 1979-1980, pp.18-35; id., «Ainda sobre Camões e Ariosto», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 777-784, vol. 16; id., «Uma outra vez, Camões versus Ariosto? (ainda a propósito de um verso, em língua italiana, de Petrarca, em *Os Lusíadas*)», *Revista Lusitana*, NS, n.º 7, Lisboa, 1986, pp. 5-28; id., «Camões, leitor de Boiardo e de Ariosto (a propósito d'*Os Lusíadas*, I.11)», *Biblos*, vol. 64, Coimbra, 1988, pp. 105-117; id., *Estudos Luso-Italianos. Poesia Épico-Cavaleiresca e Teatro Setecentista*, Lisboa, Ministério da Educação, 1990; PRIETO, Antonio, *La Poesía Española del Siglo XVI*, 2.ª ed., Madrid, Cátedra, 1998, vol. II; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, 2.ª ed., Lisboa, Academia das Ciências, 1979.

Hélio J. S. Alves

EVEMERISMO N'OS LUSÍADAS. O evemerismo é a doutrina oriunda de um texto entretanto desaparecido, de carácter meio romanesco meio filosófico, intitulado *Hiera Anagraphe* e atribuído a um tal Evémero. Segundo Diodoro Sículo, a obra contava uma viagem à ilha de Pancaia (lugar imaginário e inventado precisamente por Evémero, de acordo com o geógrafo Estrabão), habitada por um povo bom e feliz que praticava a comunhão de todos os bens. Inseria-se, portanto, no género literário da utopia política muito aceite no século IV a. C. Dizia Evémero que no templo ilhéu de Zeus Trifílios se erguia uma coluna de ouro com inscrições onde se contavam os feitos e boas ações de Úrano, Cronos e do próprio Zeus, três antigos soberanos de Pancaia. Evémero extraía daqui a sua conceção da mitologia, a saber, a de que os deuses teriam sido originalmente seres humanos recompensados com a divindade pela adulação e pelo sentido de gratidão das pessoas (especialmente dos escritores). Esta explicação pretensamente histórica da origem dos deuses gregos passou para a cultura romana através da réplica, hoje reduzida a poucos fragmentos, do *Euhemerus* do poeta Énio (239-169 a. C.), segundo Cícero (*De natura deorum*, I, XLII, 119), simultaneamente uma tradução e

uma imitação do original. A doutrina evemerista era simpática aos intelectuais romanos porque não criam na divindade de Hércules, nem que Marte fosse o pai de Rómulo (fundador de Roma), mas aceitavam como saudável a ideia de que um e outro tivessem sido homens notáveis que, por reconhecimento, foram elevados à divindade (VEYNE 1983, p. 91). Nos primórdios da era cristã, o evemerismo ganhou vida nova como maneira de desmistificar e diminuir os deuses pagãos. Nas *Divinae Institutiones*, o cristão africano Lactâncio (c. 250-?), no seu afã de aniquilar o paganismo, incluiu a mais completa descrição conhecida da teoria acerca de como os poetas intervieram na criação evemerista dos mitos pagãos.

A presença do evemerismo na obra de Camões não é um facto incontroverso, uma vez que houve estudiosos que a negaram ou que a passaram em silêncio. A referência a Pancaia (II, 12), a única associada à obra de Evémero n' *Os Lusíadas*, parece advir doutra tradição. Mas a retórica de encarecimento a que o poeta submete constantemente as personagens da epopeia e alguns dos destinatários da sua lírica coincide amiúde com o emprego de concepções evemeristas. Nas oitavas a D. Constantino de Bragança que começam «Como nos vossos ombros tão constantes», o poeta menciona alguns casos de divinização sem qualquer espécie de aversão cristã: «Rómulo, Baco e outros», entre os quais Hércules, «a quem os seus trabalhos tão famosos / fizeram cidadão do alto Céu», são tratados como se fossem todos homens históricos. Carácter de «evemerismo extreme» (RODRIGUES 1979, p. 62) têm as estrofes d' *Os Lusíadas* que coroam o final do Canto IX, falando dos varões que «esforço e arte / divinos os fizeram, sendo humanos, / que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte, / Eneias e Quirino [o mesmo Rómulo das oitavas citadas] e os dous Tebanos [Hércules e Baco], / Ceres, Palas e Juno com Diana, / todos foram de fraca carne humana. / Mas a Fama, trombeta de obras tais, / lhe deu no mundo nomes tão estranhos / de deuses, semideuses, imortais, / indígetes, heróicos e de Magnos» (IX.91-92). Não será de excluir, como possibilidade, o influxo do carácter utópico do evemerismo sobre a ilha de Camões, espaço cuja invenção precede imediatamente o último trecho citado. Seja como for, a explícita remissão para a Fama da doutrina da elevação dos homens à imortalidade, nas oitavas da ilha de Vénus, identifica o evemerismo com o procedimento oratório preferencial da epopeia — «louvar dos meus a glória» (III.3.8) — e com os efeitos assim

causados na memória coletiva. A Fama coincide com a literatura épica, espalhando, como esta, personagens e acontecimentos em versão aumentada, acrescentada ou exalçada. Um dos mais produtivos veios semânticos d'*Os Lusíadas* assenta precisamente na ideia de que a fama criada pelos poetas e escritores determina os destinos e as potencialidades de pessoas e ações, quer no sentido da sobrenaturalização quer no da redução à mortalidade.

Assim, a Vénus do poema de Camões atua em favor dos navegantes porque, no acesso privilegiado dos deuses aos livros do destino, sabe que os portugueses a irão celebrar (*Os Lusíadas*, I.34 e IX.38), mantendo-a nos píncaros da memória. Inversamente, Baco, ao conhecer que os lusíadas vão triunfar no subcontinente indiano, teme que a sua divindade, assente numa mítica conquista da Índia, resulte despromovida a mera humanidade. Se as linhas com que se cose a trama mitológica ficam assim estabelecidas, os deuses não se separam da progressão dos humanos na história. Com efeito, Vénus e Baco só podem mudar ou evoluir (alterando ou infirmando o seu estatuto divino) de acordo com o que suceder aos navegadores. A viagem marítima, incorporada no relato de uma História de Portugal fundacional e expansionista, evolve no sentido de um triunfo com efeitos futuros (a «progénie forte e bela» desejada por Vénus em *Os Lusíadas*, IX.42), num lugar imaginário (*u-topos*) mas carregado de significado temporal e histórico (SILVA 1994, pp. 150-153). O casamento e prole simbólicos no mar consistem, pois, nos resultados narrativos do exercício da Fama sobre os trabalhos humanos.

Camões enclausura esse percurso narrativo dentro da promessa que dirige ao rei de o casar com uma filha de Tétis (*Os Lusíadas*, I.16). Na verdade, quem se casa no poema, e com a própria Nereida, é Vasco da Gama (*Os Lusíadas*, IX.84-87), simultaneamente delegado (porque súbdito) e sucedâneo do monarca — repare-se que o que aqui conta não é a pessoa física do rei (D. Manuel ou D. Sebastião) mas o corpo político que ele representa. O matrimónio do Gama equivale, portanto, à divinização do rei como reino. Tal conceção faz com que os portugueses (concretamente, a casta dos «barões assinalados» ou «lusíadas») fiquem conglobados numa progressão narrativa evemerista, que os leva do estado humano ao estado divino. Os navegantes vêm a ser os novos deuses, sendo discutível se os antigos acabam ou não destronados (há quem argumente

que as oitavas 82 a 84 do Canto X, se traduzem pela queda final dos deuses mitológicos) e, portanto, se o poema possui um *telos* argumental que escape às contingências da História. Seja como for, o evemerismo parece assim constituir uma das facetas principais da estrutura narrativa do poema camoniano.

O real brilho patente no emprego estético do evemerismo na narrativa de Camões não consegue evitar os problemas de ordem conceptual que lhe surgem associados; nomeadamente, a estranheza da coalescência dos princípios cristãos, que enformam necessariamente o relato histórico, e da tese pagã, envolvendo necessariamente também a presença da historicidade. Para resumir a questão em poucas palavras, deve começar por dizer-se, um tanto ou quanto à La Palice, que personagens históricas, ainda por cima tão coevas do poeta, não podem efetivamente transformar-se em deuses. Esta discrepância entre uma intencionalidade historicista e uma simbolização, ou alegorização, de substrato pagão é muito difícil de resolver, como leitores de Camões em várias épocas têm testemunhado. Mas há que ter em conta a variante do evemerismo aparentemente convergente com o estoicismo, que configura deuses não efetivamente existentes, mas sim adorados como tais. Quando um autor cristão como Boécio escreve que a recompensa dos bons é tornarem-se deuses (*Consolatio Philosophiae*, IV, 3), ele quer dizer, como afirma noutra passagem (III, 10), que enquanto Deus é divino por natureza, quaisquer seres humanos podem sê-lo por participação. Neste sentido, Boécio parece adaptar ao cristianismo uma versão estoica do evemerismo que Camões poderia subscrever.

Todavia, a adoção do evemerismo, num poema em que as divindades mitológicas assumem um papel tão importante, carrega consigo responsabilidades poéticas relativas à natureza humana («histórica») dos deuses, depreciando-os enormemente face à ideologia e religião dominantes desde o tempo do poeta até hoje. Se, como quis Faria e Sousa, os deuses estão n'*Os Lusíadas* para engrandecer as façanhas dos portugueses, o evemerismo, com o seu postulado da essencial humanidade daqueles, leva ao efeito contrário. Camões não podia desconhecer toda uma tradição cristã que condenava os deuses pagãos precisamente com base nas ideias de Evémero. Há razões para crer, inclusivamente, que as suas fontes principais para o evemerismo seriam cristãs. Mas a verdade é

que, em vários momentos do texto, o poeta não deixa grandes dúvidas sobre as suas intenções. Júpiter é um corpo humano tornado divino (*Os Lusíadas*, I.22); Baco tornou-se deus pela «fama antiga» que granjeou na conquista da Índia (*Os Lusíadas*, I.31); e a conduta de Marte no consílio indicia sobremaneira as suas origens evemeristas, isto é, as de um homem bruto, insensato e ofensivo (*Os Lusíadas*, I.36-37). No mar, Glauco «foi num tempo corpo humano» (*Os Lusíadas*, VI.24), as naus do Gama «prometem [...] / De ser no Olimpo estrelas» (*Os Lusíadas*, IV.85) e Baco, compreensivelmente, receia que «em poucos anos», os Portugueses «venham deuses a ser, e nós, humanos» (*Os Lusíadas*, VI.29). As consequências de tudo isto são profundas. Os deuses não detêm qualquer autoridade moral, política ou religiosa (neste último caso, como metáforas da Providência e das causas segundas, tal como se explica em X.83-85) a partir do momento em que são remetidos para caracterizações evemeristas.

Particularmente grave será, neste sentido, a interpretação a dar a Vénus, cuja importância n' *Os Lusíadas* é sobeja e cuja moralidade tem sido objeto de discussão desde os primeiros comentadores. As tentativas de interpretação espiritualista da personagem, cujo exemplo maior surge no comentário de Faria e Sousa, claudicam perante as evidências do texto. Menos radicais têm sido os hermeneutas que aproximam Vénus do neoplatonismo do judeu português Leão Hebreu, entendendo que, nessa orientação filosófica renascentista, se encontra uma explicação suficiente para o erotismo e carnalidade da deusa n' *Os Lusíadas*. Parece, no entanto, que as múltiplas referências nos estudos camonianos a Judá Abravanel estendem o influxo deste autor sobre Camões para áreas reticentes em o receber. Assim, na notável manifestação de filosofia erótica que são os *Diálogos de Amor*, a cópula dos amantes responde à perfeita satisfação do desejo apenas quando se situa ao nível do espírito e dos ânimos incorpóreos, uma vez que os corpos, pela sua materialidade, requerem «lugar próprio definido» e não podem, por isso, «conseguir perfeitamente» a plena compenetração amorosa (*Diálogo I*, p. 109). Se tal conceção não impede a presença sensual de Vénus n' *Os Lusíadas*, por exemplo no seu encontro com Júpiter (II, 34-42), já se torna difícil, senão impossível, observar traços do neoplatonismo de Leão Hebreu em passagens como aquelas onde Vénus manda sobre as Nereides (*Os Lusíadas*, II.19; VI.86) e

é a «mestra experta» delas, instruindo-as sobre como «trabalharem / de contentar» os marinheiros (*Os Lusíadas*, IX.22, 50 e 65). Na mitologia tradicional, nada leva a crer que a deusa do amor reja e ensine as ninfas do mar, mas o mesmo não sucede na tradição doutrinal evemerista. Nesta, Vénus foi uma mulher libidinosa que inventou a prostituição. Mitógrafos publicados antes d'*Os Lusíadas* e muito divulgados, como Giovanni Boccaccio, Alonso de Madrigal (mais conhecido como El Tostado), Natale Conti e o próprio Leão Hebreu (*Diálogo II*, p. 178) são unânimes a este respeito. Na *Genealogia dos Deuses Gentílicos* de Boccaccio, fonte de evemerismo bem conhecida de Camões (RODRIGUES 1979, pp. 53-63), as ninfas do mar — n'*Os Lusíadas* indistintamente Nereides (*Os Lusíadas*, II.20 e IX.50) ou sereias (*Os Lusíadas*, X.5 e X.45) — aparecem como antigas mulheres públicas e, por conseguinte, como discípulas da Vénus «de fraca carne humana». Independentemente dos sentidos alegóricos morais, físicos ou teológicos, a exploração poética da versão histórica, isto é, evemerista, dos mitos de Vénus, das ninfas marinhas e dos demais deuses mitológicos, introduz um elemento insidioso no significado global da narrativa camoniana.

BIBL.: HEBREU, Leão [Judá Abravanel], *Diálogos de Amor*, trad. Giacinto Manuppella, Lisboa, IN-CM, 2001; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, 2.^a ed., Lisboa, Academia das Ciências, 1979; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «Imaginação e pensamento utópicos no episódio da “Ilha dos Amores”», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 145-153; VEYNE, Paul, *Acreditavam os Gregos nos seus Mitos?*, Lisboa, Edições 70, 1987.

Hélio J. S. Alves

F

FADO E FORTUNA N'OS LUSÍADAS. Os gregos acreditavam no fado pessoal, na porção (*aisa*, *móros*, *pótmós*, *mórsimos*, *eimarménon*) destinada a cada homem, e no Fado (*eimarméne-*) universal. O particular e o geral sustentavam uma relação de interdependência. A aparente contingência do singular cabia sempre na estrutura de uma série causal. Camões, n'*Os Lusíadas*, serve-se sete vezes do plural (I.24.6; I.31.1; II.43.7; IV.40.8; IV.61.5; V.49.2; VI.33.1), acudindo onze vezes ao geral (I.28.1; I.74.1 e 7; I.75.5; V.46.5; V.58.7; IX.75.8; IX.86.4; X.38.7; X.45.5; X.56.6). Quando é adjetivado, o fado poderá, quase sempre numa perspectiva pessimista, ser «eterno» (I.28.1), «negro» (V.46.5), «*immigo*» (V.58.7), «*imobil*» (IX.86.4) e «mau» (X.38.7). Os fados, por outro lado, só uma vez são adjetivados, revelando-se então como «grandes» (I.24.6). Outras vezes, o «destino» vem substituir o «fado» (I.60.7-8; III.130.3-4; IV.46.1-2; VI.68.7-8; VII.30.3-4; X.146.1-4). De acordo com o fatalismo, o mundo obedece a uma ordem prescrita. Segundo o estoico Crísipo, nada, absolutamente nada, pode fugir à causalidade. E, constituindo a cadeia de causas a substância do Fado, nada poderá escapar a uma necessária série de condições antecedentes. O que quer dizer que a concepção estoica do Fado professada por Crísipo se identifica com a tese determinista, tese que o despeitado Baco, familiarizado com a profecia e não ignorando o futuro, como o Vulcano de Virgílio — «*haud vatum ignarus venturique inscius aevi*» (VIII.627) —, reconhece: «Está do Fado já determinado / Que tamanhas vitórias, tão famosas, / Hajam os portugueses alcançado / Das Indianas gentes belicosas» (*Os Lusíadas*, I.74.1-4). Perante a ditadura do Fado, a posição de Baco, empenhado improficuamente em impor a sua vontade, é insustentável. Os desígnios da necessidade (*ananke-*) são inelutáveis. Hoje, no entanto, o fatalismo é entendido como a doutrina de que um determinado evento deve ter lugar, sem que para isso acontecer tenham de ser invocadas condições antecedentes que necessariamente o determinem. O que quer dizer que a tese neofatalista, dando protagonismo à contingência, já não exigirá conexões causais estritas, apresentando-se apenas como a sensata teoria científica que trata de explicar um

acontecimento ou um estado de coisas em termos das causas contingentes que o antecedem, governadas pelas leis da natureza (SOLOMON 2003). O *acaso* (o azar objetivo) rouba terreno à necessidade. Na epistemologia nossa contemporânea, o estocasticismo também assume o seu protagonismo. O que define o *fatum* de Virgílio não é só o seu poder ou propósito, mas também a sua solene inescrutabilidade (TRACY 1964). Como quer que seja, o que não é prescrito, dentro de uma *Weltanschauung* fatalista, é o momento exato e a maneira definida em que as coisas acontecem, as características eventuais de cada realização particular de interdependência. É aí onde a Fortuna pode intervir. É aí onde Baco e Vénus poderão entremeter-se. Para os estoicos, Fado e Providência (*pronóia*), cujo nome popular respondia ao de Zeus, são sinónimos. Os epicúreos, dando especial relevo à Fortuna (*tykhe*-), aceitaram um desempenho disteleológico do Fado, ao qual a ação de Zeus está totalmente subordinada. Mas os deuses, nada podendo contra o Fado, têm, pelo menos, a prerrogativa de adiar, em certa medida, os seus desígnios. Juno, que desempenha na *Eneida* uma função homóloga à de Baco n'Os *Lusíadas*, afirma claramente que a única medida ao seu alcance é a de procrastinar um inevitável desfecho: «*at trahere atque moras tantis licet addere rebus*» (VII.315). Porque imaginar que os acontecimentos determinados pelo Fado podem ser alterados é, segundo as palavras que Júpiter lhe endereça, alimentar uma esperança vã («*spes inanis*») (X.627). «*Volentem ducunt fata, nolentem trahunt.*» Na *Eneida*, Júpiter é chamado *omnipotens*, mas tal atributo deve ser encarado com sérias reservas. «Desenrolando os mistérios dos fados» («*volvens fatorum arcana*» (I.262)), Júpiter limita-se a anunciar o que encontra. Nem profetiza nem prevê: limita-se a constatar. É uma espécie de notário. Daí o «*fata viam invenient*» proclamado por Júpiter (III.395; X.113). Júpiter revela e quantifica os destinos, mas nem os cria nem os manipula (III.375-376). Numa ocasião, porém, antecipando-se às tranquilizadoras palavras que o Júpiter camoniano endereça a Vénus n'Os *Lusíadas* — «Que eu vos prometo, filha, que vejais / Esquecerem-se Gregos e Romanos, / Pelos ilustres feitos que esta gente / Há-de fazer nas partes do Oriente» (II.44, 5-8) —, o *omnipotens* virgiliano, como nos lembra Heinze (2004), em vez de se limitar a predizer o futuro dos Romanos, identifica-o com a sua própria vontade, que agora coincide no Fado: «*his ego nec metas rerum nec*

tempora pono; / imperium sine fine dedi» (I. 278-279). O que quer dizer que nem sempre a vontade de Júpiter e os desígnios do Fado são divergentes. Às vezes até parecem confundir-se. Há um Zeus que merece o epíteto de *Moiragete-s*. É o Deus a quem, no *concilium divum* da *Tebaida*, os destinos obedecem: «*incipit ex alto — grave et immutabile sanctis / pondus adest verbis, et vocem fata sequuntur*» (I.212-213). Os fados de Roma, cuja magnificência imperial, segundo Tito Lívio (I.4) se deve ao Destino, impuseram-se aos de Cartago. Na *Iliáda*, Zeus pesa os fados dos Troianos e dos Aqueus (VIII.69-74). Imitando o episódio da *Iliáda* no qual Zeus pondera os fados de Aquiles e de Heitor (XXII.29 ss.), Virgílio faz que Júpiter pese os de Eneias e de Turno (XII.725-727). Homero tem uma conceção negativa, pessimista, do Fado, concebido como um poder implacável e destrutivo carente de elevação e alheio a qualquer tipo de orientação escatológica. Em Homero, o fado, coincidindo com a adjetivação a que Camões, por vezes, o há de submeter, é o *kakòn oiton* («fado mau», X.38.7), é o *ke-ran mélainan* («negro fado», V.46.5). Instruído pelo *entourage* de Mecenas, Virgílio, que assume uma versão teleológica da história, otimiza o Fado, injetando-lhe uma enorme massa de aspirações morais, para o tornar ordeiro e benéfico, esquecendo a sua anterior condição desordeira e maligna. Na esteira de Tito Lívio, Camões assenta o seu discurso epidíctico nas virtudes dos Portugueses, de acordo com um determinismo ético. Se os homens se comprometerem com a *pietas*, com a *fides*, com a *virtus*, com a *concordia*, a que Camões agrega a novidade cristã da *Fé* — a caridade, num contexto irrelevante, só uma vez está presente (IX.28, 1-2) —, sem esquecer a «natural» fidelidade ao Monarca, a *fortuna* há de ser-lhes propícia. N’*Os Lusíadas*, o Fado é espiritualizado. Na *Eneida*, diferentemente do que virá a acontecer no universo camoniano, o sistema dos deuses olímpicos entremete-se naturalmente no misticismo estoico-epicurista. Camões faz algumas tentativas para se guindar a este plano, mas esgota-se em gorados esforços pontuais. O poema, então, torna-se confuso. Não poucas vezes, os deuses opõem-se ao(s) Fado(s), embora acabem por lhe(s) obedecer. A implacável *eimarméne* — «*id est ordinem seriemque causarum*», dizia Cícero —, aliada ao *lógos*, é a protagonista primordial da doutrina estoica. A epicúrea, alheia a qualquer determinismo, dá-se melhor com a veleidosa Fortuna, entidade que aparece vinte vezes n’*Os Lusíadas*, merecendo em

três ocasiões a adjetivação: «Fortuna inquieta» (III.17.6), «Fortuna injusta» (VI.15.4), e, por último, equiparando-se com o «fado mau», «fortuna escura» (X.38.7). Transformada em «grande estrela» (I.33.5), que segundo Vénus os Portugueses já «mostraram na terra Tingitana» (I.33.5-6), a fortuna positiva (*eutykhía*) bafeja quase estruturalmente os Lusitanos. A «benigna estrela», depois de favorecer Paio Correia (VIII.25), terá apadrinhado os portugueses que combateram ao lado do «Duque de Alencastro» (VI.47). No poema camoniano, Júpiter e *eimarméne*- veem-se obrigados a conviver com o Deus do Cristianismo, devidamente maquilhado por uma Contrarreforma que, esquecendo o enquadramento histórico do poema, abrange tanto o *Lebenswelt* do autor empírico quanto o do narrador, para não falar dos atores — em certos aspetos, D. Manuel é um D. João III —, embora no poema também se revele nitidamente uma inclinação, até certo ponto reprimida, para o paganismo físico dos antigos e de Ariosto. O Deus de Tasso, que há de prolongar o impulso contrarreformista de Camões, muito solene, «*Ha sotto i piedi il Fato e la Natura, ministri umíli, e il Moto e Chi'l misura*» (IX.56, 7-8). É um Deus capaz de «*vincer la rabbia de le stelle, e'l Fato*» (XIII.80, 8). É mais poderoso que Júpiter, já que se funde com a Divina Providência. Não devemos esquecer que, numa perspetiva estritamente textual, o fatalismo substitui a sequência canónica, caracterizada pela abertura de futuros alternativos, por um encadeamento linear que, a um nível narrativo, Bremond (1973), atribuindo ao fado o papel de destinador transcendental, formaliza assim: Fatalidade de um processo futuro → Passagem a ato do processo → Exclusão de qualquer outra alternativa. O Fado, tanto na tragédia quanto na épica, tem todas as características de um verdadeiro ator. O seu implacável poder de autêntico destinador levanta o problema do livre arbítrio, que Santo Agostinho, parafraseando Cícero, põe assim: «*Si elegerimus prescientiam futurorum, tolli voluntatis arbitrium; si elegerimus voluntatem arbitrium, tolli praescientiam futurorum*» (*Civ. Dei*, V.IX). Segundo a teoria estoica, o homem está determinado pelo Deus-Natureza, entidade penetrada pelo *lógos* e, por conseguinte, plenamente racional. Toda a tragédia grega, alheia ainda a soluções racionalistas, repousa na tensão entre os poderes obscuros e incontrolláveis do Fado e a vontade humana que a eles se quer opor, em luta infrutuosa, mas cheia de dignidade. A tragédia supõe a dignificação da derrota. Santo Agostinho,

sacralizando-o, transforma o Fado em Divina Providência (*Civ Dei*, I.V), força superior presente n' *Os Lusíadas*. É ela quem protege os portugueses em Mombaça: «Bem nos mostra a Divina Providência / Destes portos a pouca segurança» (*Os Lusíadas*, II.31, 1-2); é ela, com os seus desígnios ocultos, quem dispõe a morte de Lourenço de Almeida: «Mas de Deus a escondida providência / (Que ela só sabe o bem de que se serve) / O porá onde nem esforço nem prudência / Poderá haver que a vida lhe reserve» (X.29, 1-4); é ela quem, suplantando o poder de Júpiter, rege o devir das coisas terrenas: «[...] a santa Providência, / Que em Júpiter aqui se representa, / Por espíritos mil que *têm* prudência, / Governa o Mundo todo que sustenta» (X.83, 1-4). De acordo com a cosmologia de Boécio, Deus será o divino demiurgo que governa todas as coisas do universo de acordo com a Providência e o Fado, controlando também os desígnios acidentais da Fortuna. São Tomás e a filosofia tomista alargam a capacidade de Deus até uma absoluta presciência, já que, dado o Seu conhecimento transcendental, todas as causas são integradas em Ele e só em Ele (CIOFFARI 1947). Maquiavel, cujo pensamento não se coaduna com o de Camões, volta à conceção pagã, dessacralizando o Fado e a Fortuna e atribuindo-lhes desígnios caprichosos e até malévolos. Maquiavel desorienta o Fado, um Fado que Camões mantém disciplinado. O livre arbítrio de Maquiavel não é o da filosofia tomista. O homem, dessacralizado, encontra-se sozinho face ao mundo. E, não dependendo já de uma fiável escolha entre o bem e o mal, dificilmente quantificáveis, o livre arbítrio cifra-se na adoção do que é conveniente numa determinada *occasione* e, recuperando a tese do Trasímaco da *Politeia* platónica, nas vantagens que uma determinada circunstância, muitas vezes governada pela Fortuna, que pode ser orientada pela *virtù* — a *virtù* renascentista que pouco tem a ver com a virtude cristã —, pode trazer consigo: «*iudico potere esser vero che la fortuna sia arbitra della metà delle azione nostre*». Tal posicionamento é completamente alheio ao espírito camoniano, muito determinado. No poema encontram-se frequentes incompatibilidades práticas. Tendo Vénus, mais as suas Ninfas, ao afastar a armada do Gama de Mombaça, explicitamente estorvado «À gente Portuguesa o fim nefando» (II.23, 8), o narrador, numa absurda multiplicação da causalidade, identifica a deusa pagã com a Divina Providência e com a Guarda Divina (II.31). A agonia de Francisco de

Almeida, morto às mãos dos cafres em dezembro de 1509, não foi ditada pelo Fado, mas sim pela vontade e sabedoria de Deus: «Ocultos os juízos de Deus são; / As gentes vãs, que não nos entenderam, / Chamam-*lhe* fado mau, fortuna escura, / Sendo só providência de Deus pura» (X.38, 5-8). O protagonismo excessivo que o narrador d'*Os Lusíadas* atribui aos Portugueses no exórdio do poema parece ser mitigado pela intervenção necessária, permanente e inelutável do Fado, instância que, chamando a si um valor modal, o poder, compromete a iniciativa e evacua a capacidade proairética e prática dos humanos. Se aceitarmos a ampla conceção do *fatum mahometanum*, o efeito terá lugar mesmo que careça de causa, como se houvesse uma necessidade absoluta. O que quer dizer que se Vasco da Gama se tivesse deitado a dormir no tombadilho, ao partir de Belém, a sua frota não teria deixado por isso de atingir as costas do Malabar. Como quer que seja, Camões, na sua cristianização do Fado, terá que conciliar o determinismo estoico, que admite causas eficientes mas não define causas finais, com a Divina Providência e com o livre arbítrio. Como resolver a oposição entre o exercício do livre arbítrio, a vontade de Deus e a ditadura do destino? Seja como for, o que é certo é que a convivência do Fado transforma a causa portuguesa numa *absoluta juridicialis constitutio*, totalmente válida por estar de acordo com a natureza das coisas. E, como queria Santo Agostinho, o Fado há de irmanar-se com a Providência Divina, com a vontade de um Deus onnipotente (o verdadeiro e fulcral motor da ação do poema) que, depois de ser invocado tantas vezes, acaba por ser, estranhamente, uma entidade incógnita e ininteligível: «É Deus: mas o que é Deus ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende» (*Os Lusíadas*, X.80, 7-8).

BIBL.: AGOSTINHO, Santo, *Civitas Dei (La Cité de Dieu)*, trad. L. Moreau, Paris, Garnier, s/d; CÍCERO, *De Divinatione*, ed. José Kany-Turpin, Paris, Flammarion, 2004; CIOFFARI, Vincenzo, «The Function of Fortune in Dante, Boccaccio and Machiavelli», *Italica*, Vol. 24, N.º 1, pp. 1-13, 1947; FRANK, Tenney, «Epicurean Determinism in the Aeneid», *The American Journal of Philology*, Vol. 41, N.º 2, pp. 115-126, 1920; GOULD, Josiah B., «The Stoic Conception of Fate», *Journal of the History of Ideas*, Vol. 35, N.º 1, pp. 17-32, 1974; HEINZE, Richard, *Virgil's Epic Technique*, London, Duckworth, 2004; MACHIAVELLI, Niccolò, *Il Principe e altre opere politiche*, Milano, Garzanti, 1981; ROBINSON, David M., «The Wheel of Fortune», *Classical Philology*, Vol. 41, N.º 4, pp. 207-216, 1946; SOLOMON, Robert C., «On Fate and Fatalism», *Philosophy East and West*, Vol. 53, N.º 4, pp. 435-454, 2003; STATIUS, *Thebaid*, trad. J. H. Mozley, Cambridge, MA-London, Loeb Classical Library, 1982; TASSO, Torquato, *Gerusalemme Liberata*,

organização de Bruno Maier, introdução de Ezio Raimondi, Milano, Rizzoli, 1975-1982; TRACY, H. L., «“Fata Deum” and the Action of the “Aeneid”», *Greece & Rome*, Second series, Vol. 11, N.º 2, pp. 188-195, 1964; VIRGÍLIO, *Aeneid*, tr. H. Rushton Fairclough, London e Cambridge, MA., The Loeb Classical Library, 1916.

Luís de Oliveira e Silva

FARIA, Manuel Severim de (Lisboa, finais de 1582 ou inícios de 1583-Évora, 1655). Escritor multifacetado e protagonista de importantes acontecimentos do contexto cultural de Seiscentos, o insigne erudito eborense é uma figura incontornável das letras portuguesas da primeira metade do século XVII.

Com efeito, o chantre da Sé de Évora, reconhecido pelos escritores coevos como uma das autoridades de maior prestígio no seio da intelectualidade portuguesa de então, foi uma dessas personalidades mecenas que, quer a nível local quer nacional, mais contribuíram para a dinamização da cultura portuguesa do seu tempo.

Segundo informa Barbosa Machado, Severim de Faria nasceu em Lisboa e faleceu em Évora, aos 72 anos de idade. Descendente, pelo lado paterno, de família de origem francesa estabelecida em Portugal desde o século XV, era filho de Gaspar Gil Severim, executor-mor do Reino e escrivão da Fazenda Real, que casara em segundas núpcias com sua prima D. Juliana de Faria, irmã de Baltasar de Faria Severim, chantre da Catedral eborense (desde 1590).

Reza a tradição que o jovem Manuel terá sido educado em casa deste seu tio materno. Frequentou a Universidade de Évora, onde obteve o grau de Mestre em Artes e de Doutor em Teologia. Por resignação de seu tio — que ingressara na Cartuxa «Scala Coeli», sob o nome de D. Basílio de Faria —, tomou posse, em 1608, no cargo de cônego da Sé, acedendo ao lugar de chantre, em 16 de setembro de 1609. Mais tarde, renunciará a estas funções em favor de seu sobrinho Manuel de Faria Severim. Em 1618, ficou responsável pela organização do Arquivo Capitular.

Viajante, bibliófilo, historiador, investigador, camonista, epistológrafo e colecionador de preciosidades arqueológicas, Severim de Faria ocupava uma posição destacada nos círculos sociais, entre homens de letras, nobres e eclesiásticos, tendo sido também um verdadeiro patrono da cultura eborense. Ao que se sabe, coligiu um notável espólio museológico com

achados arqueológicos da região, medalhas gregas e romanas, além de curiosidades de natureza etnográfica que, como atesta boa parte da sua correspondência com amigos, padres e missionários, o chantre recebia das mais longínquas paragens do Império português.

Ficou igualmente célebre a sua «biblioteca-livraria», localizada na própria residência do chantre (a atual Casa Cordovil), afamada não só pela qualidade e raridade das suas obras, mas também pela singularidade de se encontrar aberta, facultando pesquisas, a todos os literatos que dela necessitassem. Consta que possuía o original da *Crónica de Afonso Henriques* de André de Resende, obras de Frei Luís de Granada em japonês e volumes em língua chinesa.

No que respeita à sua atividade como escritor, Manuel Severim de Faria legou-nos uma copiosa bibliografia (sobretudo em prosa) que, cultivando vários géneros, abarca áreas como a historiografia, a literatura, a linguística, a poética e a crítica literária. Deixou vários livros impressos, embora boa parte da sua obra permaneça inédita. Os assuntos incidem quase sempre na valorização de figuras e temas históricos ou de interesse nacional, constituindo testemunhos importantes sobre uma época que, entre a Monarquia Dual e a Restauração, se apresenta marcada por vicissitudes várias, problemas económicos, perda de colónias, tumultos e guerras.

A vasta erudição do escritor seiscentista e o seu zelo quanto a questões de identidade e de memória ficam patentes nos vários discursos de *Notícias de Portugal* (Lisboa, na Officina Craesbeeck, 1655), em temas que vão desde a numismática, à política ou à história. É também autor de um compêndio de escritores portugueses (1613), de anais, relações, genealogias e biografias de ilustres nomes como os de Aquiles Estação ou Damião de Góis. Merecem também referência os *Annaes* de Portugal — estão na origem de duas *Relações* publicadas, em 1626 e 1628, sob o pseudónimo de Francisco de Abreu —, compostos por notícias avulsas de natureza vária e registos cronológicos pormenorizados.

Pelo seu contributo para a exaltação da língua pátria, destacam-se as «Excellencias da Lingoa Portugueza», as «Notas as Lusiadas de Camoens» (ambos inéditos) e a obra *Discursos Vários Políticos*, editada em 1624, por Manuel Carvalho, impressor da Universidade de Évora. É provável que os sete «discursos» que compõem este livro tenham sido redigidos na década

de 20 (em alguns, as anotações manuscritas indicam o ano de 1622) e recitados numa das academias literárias eborenses fundadas pelo escritor. Salientam-se as biografias de Luís de Camões, João de Barros e Diogo do Couto, bem como o encomiástico «Das partes que há-de haver na linguagem para ser perfeita, e como a Portuguesa as tem todas e algumas com eminência de outras línguas».

Sabe-se que o chantre da catedral eborense integrou, a par de letrados como Manuel Correia, Luís S. de Brito, M. Faria e Sousa, J. Franco Barreto e J. Soares de Brito, o primeiro grupo de entusiásticos estudiosos da epopeia camoniana, constituído por comentadores seiscentistas que, invocando a sujeição perfeita aos cânones do género, e em tom claramente encomiástico, advogam a superioridade d'*Os Lusíadas*. A obra do poeta foi, aliás, bastante apreciada neste século.

No discurso intitulado «Vida de Luís de Camões com um particular juízo sobre as partes que há-de ter o Poema heróico e como o Poeta as guardou todas nos seus Lusíadas» (*Discursos Vários Políticos*), Severim de Faria, na senda de Pedro de Mariz, apresenta um relato da vida do épico português, mas mais completo e original por recorrer a dados selecionados da própria poesia do poeta. Para demonstrar que Camões é tão ilustre pelo nascimento como pelo engenho, o autor eborense estabelece um elo entre o texto biográfico e o elogio da epopeia camoniana, naquilo que parece ser a resposta a vozes dissidentes que lhe censuravam os desvios. Apologista confesso, faz a defesa do que, no poema, entende serem as excelências da ação: una e de um só herói; honesta e digna de imitação; útil e deleitosa. Ensinar é a principal finalidade da poesia épica, a que acrescem outros fins como o deleitar e mover os afetos. O prazer estético é conseguido através do estilo, da erudição, da proporção do poema, da opção por vocábulos novos e alatinados ou, até mesmo, pelo recurso ao elemento mitológico. Aos que censuram a introdução de divindades pagãs, lembra o carácter ficcional da poesia e a necessidade de uma interpretação não literal mas alegórica.

A tese do prelado eborense enuncia um conjunto de considerações teóricas sobre os preceitos do género épico e nela sobressai, de acordo com a mentalidade da época, o principal requisito para o aplauso da obra: a conformidade ao paradigma do género, motivo para glorificação d'*Os Lusíadas* como o mais conseguido modelo de epopeia de todos os tempos,

equiparando Camões a Homero, Virgílio e Tasso. Tais afirmações darão origem a uma intensa controvérsia literária que percorre as décadas iniciais do século XVII, sedimentando as bases para uma futura atividade de crítica literária em Portugal. A refutação será assumida por Manuel Pires de Almeida que contrapõe às posições de Severim a elucidação das normas do género — no verdadeiro sentido da *Poética* de Aristóteles — representadas no modelo da *Jerusalém Libertada* de Tasso.

BIBL.: ALVES, Hélio J., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001; AMORA, António A. S., «A crítica feita ao poema no decurso da história literária», *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, ed. Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação de *Os Lusíadas*, 1973; FARIA, Manuel Severim de, *Discursos Vários Políticos*, 4.^a ed., Lisboa, IN-CM, 1999; MACHADO, Diogo Barbosa, *Biblioteca Lusitana, Histórica, Crítica e Cronológica*, tomo III, 2.^a ed., Lisboa, Ed. Bertrand, 1930-1935; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, Biblioteca Breve, Lisboa, ICALP, 1982; PIVA, Luís, «Os patriarcas da crítica de *Os Lusíadas*», *Leituras de Camões*, Instituto de Cultura e Ensino Padre Manuel da Nóbrega, São Paulo, 1982, pp. 43-61; SILVA, Innocencio Francisco da, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, tomo VI, Lisboa, Imprensa Nacional, 1862; VASCONCELOS, José Leite de, *Severim de Faria — Notas Biográfico-Literárias*, Academia das Ciências de Lisboa, Separata do *Boletim de Segunda Classe*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914, vol. VIII.

Maria da Conceição Pires

FARIA E SOUSA, Manuel de (Souto-Pombeiro, 1590-Madrid, 1649). O mais influente e importante editor e comentador de Camões de todos os tempos nasceu em Souto-Pombeiro (Felgueiras), a 18 de março de 1590 e faleceu em Madrid a 3 de junho de 1649. Estudou em Braga e, posteriormente, no Porto, cidade onde casou em 1614. Fixou-se em Madrid a partir de 1619, ano em que partiu para a capital espanhola na qualidade de secretário de Pedro Álvares Pereira, conselheiro de Filipe II de Portugal (III de Espanha). O seu labor exegetico-interpretativo de Camões deve ter-se iniciado por essa altura ou pouco antes, uma vez que se conhecem, datados de 1621, comentários autógrafos a *Os Lusíadas* em português (atualmente guardados na Biblioteca Houghton da Universidade de Harvard). O seu primeiro texto impresso com algum relevo camoniano foi o volume *Noches Claras* (GLASER 1976, p. 137), a primeira publicação importante do autor, saída à luz em 1624 na cidade onde tinha passado a

residir. Data de 1639 o monumento principal da sua erudição, as *Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa*, em quatro tomos agrupados em dois alentadíssimos volumes, também impressos em Madrid. Trata-se de uma edição em português do poema épico de Camões, onde cada oitava surge seguida de um resumo em prosa castelhana e de um comentário, geralmente longo e detalhado, nesta língua. No mesmo estilo, editaram-se póstumas e incompletas as *Rimas Varias de Luis de Camoens Principe de los Poetas Heroycos, y Lyricos de España commentadas por Manuel de Faria, y Sousa*, os dois primeiros tomos, dedicados aos sonetos, em 1685, e outros três, dedicados às canções, odes e sextinas (tomo III), às elegias e oitavas (tomo IV) e ainda às «primeiras oito églogas» (tomo V), em 1689. Numa publicação posterior das obras de Camões, organizada por Tomás José de Aquino e editada três vezes entre 1779 e 1815, surgiram transcrições de comentários de Faria e Sousa a outras éclogas e a informação de que ele teria também escrito escólios ao teatro camoniano, que todavia nunca saíram à luz. Conhecem-se ainda outros dois autógrafos dos comentários a *Os Lusíadas* anteriores à publicação, um de 1636 (na Biblioteca da Ajuda) e outro, idêntico, mas com acrescentos posteriores (na Biblioteca da Universidade de Coimbra), que hão de atestar a evolução do pensamento de Faria e Sousa acerca da epopeia, mas que carecem ainda de monografias que os descrevam adequadamente.

O espólio de interesse camoniano de Faria e Sousa não se resume, porém, a esses, já de si vastos, manuscritos e publicações. Particular relevo deverão ter os documentos relativos aos dois processos levantados na Inquisição (o primeiro em Espanha, o segundo em Portugal) a propósito das *Lusíadas Comentadas*. Segundo parece, Agostinho Manuel de Vasconcelos e Manuel Pires de Almeida terão denunciado a obra ao Santo Ofício (serão eles os dois «mais declarados Acusadores», na expressão de Faria e Sousa), tendo logo sido arrolados como testemunhas de defesa, perante a Inquisição portuguesa, Gregório de Castelo Branco (conde de Vila Nova), Francisco de Sá de Meneses (2.º conde de Penaguião) e Fr. Francisco Brandão (ou, segundo outra fonte, D. Álvaro da Costa, que, no entanto, aparece como dedicatário do texto mencionado a seguir). O autor, por seu turno, defendeu-se com a *Informacion en favor de Manuel de Faria i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real. Sobre*

la acusacion que se hizo en el tribunal del santo oficio de Lisboa a los comentarios que docta, i judiciosa, i catolicamente escribio a las Lusiadas, impressa em 1640. Estes acontecimentos sucedem-se precisamente em torno da Restauração, o que levanta a questão da relação que as pessoas envolvidas tiveram com esse movimento decisivo para a História portuguesa.

Acusado de servilismo perante os espanhóis e até de traição à causa restauracionista, por ter continuado a residir em Madrid depois de 1640 e por outros motivos, Faria e Sousa pode ter sido, inversamente, «um agente secreto da Restauração» (SENA 1980, p. 177). Não se sabe qual destas versões é a mais aceitável, se é que alguma delas o é. É possível, porém, verificar que, independentemente dos laços de parentesco que ligavam as várias personalidades portuguesas envolvidas nos processos inquisitoriais, os defensores do comentador tiveram cargos importantes na corte de D. João IV e estiveram manifestamente envolvidos na propaganda da nova monarquia — Castelo Branco tornou-se guarda-mor do rei brigantino, o conde de Penaguião era pai do seu camareiro-mor, Fr. Francisco foi um dos autores da *Monarquia Lusitana* e cronista-mor do reino — enquanto os acusadores desapareceram de circulação: quase nada se sabe de Pires de Almeida após 1640, tendo a sua obra permanecido inédita, e Agostinho Manuel, que denunciara as *Lusiadas Comentadas* por duas vezes (em Madrid e depois em Lisboa), foi degolado em 1641 por conspirar contra D. João IV. Acresce que a proximidade de Faria e Sousa a João Pinto Ribeiro, líder da conjura e favorito da monarquia restaurada, se deteta na maneira como o cita, aparentemente de testemunho oral, nos comentários à épica (por exemplo, na *Vida del Poeta* de 1639, cols. 28, 40 e 41). Nesse contexto, tendo em conta o destino dos seus acusadores e conhecendo os apoios que granjeou, é lícito concluir que a identificação e os encómios de Camões propostos e impostos por Faria e Sousa se harmonizaram com os objetivos propagandísticos da nova dinastia saída da Restauração. Deve pois avaliar-se o sentido último das posições do escoliasta, menos em termos de um conflito etno-político luso-espanhol e muito mais em torno das fações portuguesas, em torno do entendimento da intelectualidade lusitana sobre o que Portugal deveria ser e, concomitantemente, de diferenças de perspetiva sobre o estatuto, o significado e o alcance da obra de Camões.

A vitória das edições camonianas de Faria e Sousa sobre as outras lições e interpretações da literatura portuguesa produzidas coetaneamente (entre as quais, precisamente, aquelas, inéditas, redigidas por homens como Agostinho Manuel e Pires de Almeida) teve consequências determinantes. O Camões de Faria e Sousa tornou-se fundamentalmente no Camões consagrado pela crítica nacional e estrangeira. As vozes discordantes dos vários séculos, que as houve em razoável número, nunca deixaram, porém, de reverter para as gigantescas publicações de Faria como fontes principais do saber. Até há bem pouco tempo, os textos que podiam ser lidos em todas as edições da lírica de Camões correspondiam aos textos publicados por Faria e Sousa, tendo sido essas as lições textuais que os portugueses se habituaram a ouvir e a celebrar. Aceitação menos consensual tiveram algumas das interpretações do exegeta, especialmente as que alegorizavam os deuses da mitologia greco-romana d’*Os Lusíadas*. A partir da Regeneração e da modernidade finissecular, rejeitaram-se também algumas atribuições de autoria relativas a poemas que amiúde o próprio Faria e Sousa indicava como tendo visto sob o nome de outros autores. Mas o cômputo final é claramente favorável ao comentador seiscentista: todos os editores, críticos e historiógrafos literários colheram, mais ou menos advertidamente, a grande maioria dos frutos da sua ciência naquele riquíssimo pomar. Importa pois saber em que medida o legado de Faria e Sousa afetou o percurso dos estudos camonianos e da historiografia da literatura portuguesa. Sendo certo que a matéria é vastíssima e carece ainda de estudos devidamente desenvolvidos, podemos aqui somente prestar algumas informações e apontar potenciais caminhos a explorar.

Antes de mais, a comentarística de Faria e Sousa, quer da épica quer da lírica, deve ser entendida como uma defesa e ilustração do poeta. O objetivo primacial do comentador é justificar Camões e a sua obra, impondo-os como objetos canónicos. Tem-se interpretado este facto pelas violências de que Camões estaria então a ser alvo. Falou-se inclusivamente em «campanha contra a epopeia» e «objecções que sinistramente se organizavam em ataque supressivo» (SENA 1980, pp. 194 e 250). Contudo, obras anteriores haviam já procedido à refutação de algumas críticas pontuais (sobretudo a biografia de Camões nos *Discursos Vários Políticos* de Manuel Severim de Faria, impressos em 1624) e não

se conhece qualquer texto, com ou sem honras de tipografia, que pudesse constituir uma tentativa de supressão do poeta nas primeiras décadas de Seiscentos. O que houve, pelo contrário, foi a promoção editorial da poesia de Camões, impressa, anotada e comentada apologeticamente em numerosas edições, antes mesmo do *magnum opus* de Faria e Sousa.

Discussões de forte cariz antagónico houve-as, isso sim, entre diversos comentadores de Camões na primeira metade de Seiscentos (PIRES 2006), sem que, no entanto, alguma vez tivesse sido posta em causa a admiração pelo poeta. Não foram exceção os comentários de Faria e Sousa a *Os Lusíadas*, que suscitaram reações de Pires de Almeida ainda antes de publicados (PIRES 2006, p. 132) e que chegaram a integrar, na versão final de 1639, réplicas às críticas de que foram objeto (ALVES 2000). Mas houve, sem dúvida, opiniões divergentes sobre os louvores específicos de que Camões seria merecedor, tendo alguns dos intelectuais da época decidido chamar a atenção, por escrito, para as imperfeições que achavam na obra do poeta português. Imperfeições que geralmente se traduziam no incumprimento das regras da *Poética* de Aristóteles ou tidas como aristotélicas. Aí, Faria e Sousa (como outros) assumiu uma posição contrária, pois a sua defesa do poeta assentou, em boa parte, na garantia de que *Os Lusíadas* (pois era principalmente a épica que estava sujeita a regras mais desenvolvidas e precisas) constituem uma aplicação perfeita das normas poéticas, tal como estas preponderavam no tempo do comentador.

Assim, se a defesa e imposição de um cânone uno e centralizado, expressas numa língua de grande penetração europeia como era a espanhola, servia naturalmente muito bem os interesses e propósitos da nova monarquia brigantina — desejosa de reconhecimento exterior e, por conseguinte, de transmitir uma imagem do país de forte coesão e unidade internas —, era também necessário obviar a eventuais acusações de ser Camões um rude primitivo, sem a atualização teórico-literária, nem a finura compositiva e estilística, que a Europa seiscentista exigia aos seus grandes poetas. Paralelamente, Faria e Sousa obrigou-se a destacar a nobreza de Camões (ilustrando a genealogia), a elevação moral do homem (mostrando como era incapaz de escrever «contra os bons costumes», etc.), e, claro, patenteando, com afirmações inequívocas, a sua inigualável grandeza.

Para Faria e Sousa, a imposição de Camões como máximo poeta épico, lírico e dramático implicava a diminuição da presença e do valor dos outros poetas potencialmente concorrentes. «España en solo Luis de Camoe[n]s vio junta la grandeza de Homero, i Virgilio en lo Heroico; la de Pindaro, i Oracio en lo Lirico; la de Menandro, i Plauto en lo Comico, con igualdad notable, apropiándose a si solo quãto consiguieron en diferentes edades, i sujetos los Griegos, i los Latinos, los Italianos, i los Españoles» (1639, I, col. 47). Assim se explica o título de Príncipe dos Poetas exarado no frontispício das suas edições d'*Os Lusíadas* e das *Rimas*, pois Camões, na opinião do hermeneuta, avantajou-se a todos os poetas em ser igualmente superior em todos os géneros (1639, I, cols. 49-50). Com a primazia na qualidade, vem também a primazia no tempo. Camões «es el padre de la Poesia de Europa despues de Griegos, i Latinos que merecieron nombre por ella», quer dizer, que foram dignos do nome de Poeta (1639, I, col. 32). Na argumentação de Faria e Sousa, todos os verdadeiros poetas, descontados os da Antiguidade Clássica, fizeram carreira depois de Camões e serviram-se do seu exemplo. Esta asserção contribuiu para abater os potenciais rivais de «mi Poeta».

Em primeiro lugar, o exegeta português não perde oportunidades para censurar Góngora, ao constatar o prestígio espantoso do autor das *Soledades* na prática poética contemporânea. Se é certo que as boas relações com Lope de Vega e outros críticos do gongorismo contribuíram para as censuras, não é menos certo que elas fazem parte intrínseca, embora não explícita, do seu projeto escoliástico. A «nova seita» dos gongóricos justifica os ataques de Faria e Sousa, em grande parte porque era moda preponderante no seu tempo, mas em maior parte ainda porque importava intervir sobre a hierarquia do cânone ibérico.

Outra das sumidades da poesia no tempo de Faria e Sousa, o autor da *Jerusalém Libertada*, Torquato Tasso, geralmente reconhecido então como o maior poeta heroico moderno, «no tiene gloria, que no sea segunda a la de Luis de Camoens» (1639, I, col. 32), por ter saído com o seu poema mais tarde do que este, por ser seu imitador (Faria e Sousa ilustra repetidamente imitações d'*Os Lusíadas* pelo autor da *Jerusalém*) e por confissão do próprio: «dizen muchos, que publicava de si [el gran Tasso] no temer otro Poeta sino a Luis de Camoens» (TASSO 1639, I, col. 54). Ainda que seja obrigado a reconhecer a grandeza do poeta italiano, o

comentador acumula argumentos, uns menos verdadeiros do que outros, para proceder à diminuição de Tasso face ao seu poeta.

Góngora e Tasso possuem ainda uma importância extraordinária para os textos de Faria e Sousa, na medida em que representam os símbolos máximos das tendências dominantes da versificação e estilo, e da preceptiva mais ou menos assimilada, e identificada como «natural», na época do comentador. Com efeito, por muito que Faria e Sousa a ambos secundarize, toda a teoria e prática lírica do seu tempo exaltava os significados recônditos e assentava nos «conceitos» de que o bardo de Córdova era o exemplo poético estreme, enquanto a teoria e prática épica se modelava primordialmente sobre parâmetros neoaristotélicos, em imitação da *Jerusalém Libertada* e no seguimento da prosa teórica do autor italiano. Ao enumerar os sete critérios de perfeição da epopeia (1639, I, col. 59), o hermeneuta português não se dá conta, aparentemente, de que procura integrar *Os Lusíadas* em princípios fundamentais da preceptiva de Tasso. A interpretação de Baco como uma alegoria do Demónio é outra instância que advém de uma necessidade, ao que parece inconsciente, de demonstrar o relevo do poema de Camões nos termos modelados pela teoria e prática épicas do poeta italiano. Na edição das *Rimas*, Faria e Sousa continua e desenvolve procedimentos, já visíveis nas edições de 1595 e 1598, de «aformoseamento» de versos cujo léxico, ritmo ou subtileza conceptual não satisfaziam critérios seus ou dos seus contemporâneos, contribuindo assim para demonstrar, como mais tarde Gracián, que Camões era extraordinariamente «agudo» (isto é, conceptista) sem ser no entanto excessivo nem obscuro (como Góngora e seus sequazes). A classificação de «obscuro» em textos líricos camonianos reserva-as o escoliasta tão-só para deturpações e ignorâncias na transmissão manuscrita dos textos. A modelização instituída pela poesia de Góngora (mais na lírica) e de Tasso (mais na épica) fazia já, por assim dizer, parte do ar que os escritores respiravam e, por isso, torna-se determinante na hermenêutica de Faria e Sousa, ainda que este procure esconjurar essas forças literárias a toda a hora.

Entretanto, jamais a diminuição do valor de outros poetas na obra de Faria e Sousa chegou a tantos extremos como aconteceu com os poetas portugueses. Quase todos são «versificadores de água doce», como diz (SOUSA 1689, IV, p. 134). Assim, Diogo Bernardes, com quem muita da

obra de Camões se confundia, não passava de um homem incapaz (SOUSA 1685, *Vida del Poeta*, § 27); tem algum mérito em éclogas e cartas (1639: col. 48), mas pertence-lhe o defeito (aliás atribuído a outros poetas portugueses) de malquerer a Camões em vida e, pior, de ter esbulhado sistematicamente os poemas deste: «ay muchas cosas que èl usurpó a Luis de Camões, y las más dellas van agora en esta Edicion, porque tuve por justo restituírle destos robos» (SOUSA 1685, *Juizio destas Rimas*, § 20). Sá de Miranda, de quem somente se salvam as éclogas e as cartas em redondilhas portuguesas (SOUSA 1639, II, col. 287), foi um engenho muito semelhante a Bernardes na trivialidade (SOUSA 1685, *Vida del Poeta*, § 27) e nas malquerenças: «con acciones, i palabras se burlava del Camões» (SOUSA 1639, I, col. 156). António Ferreira, esse, escrevia «con perdurable dureza, y poca dicha» (SOUSA 1689, IV, p. 160) e jamais é lembrado pela tragédia *Castro*, ainda que abordando anteriormente a Camões um dos temas mais célebres d'*Os Lusíadas*. Jerónimo Corte-Real compôs um poema épico, o *Naufrágio de Sepúlveda*, com algumas qualidades, mas «aunque fuera mejor, siempre valieran màs» as três estrofes em que *Os Lusíadas* falam do mesmo assunto (SOUSA 1639, II, col. 528). Mas mesmo aqueles poetas a quem não podia negar-se a qualidade de apoiantes e mesmo amigos pessoais de Camões sofrem o desprezo crítico de Faria e Sousa: Manuel de Portugal, por exemplo, se era homem de grande nobreza e sentido ético, «en Poesia era aun menos que mediano» (SOUSA 1689, III, p. 162). Muitas destas opiniões tiveram longa fortuna, aparecendo repetidas em críticas e comentários até ao presente. Não quer isto dizer que Faria e Sousa fosse totalmente cego às fraquezas de Camões. «Yo bien veo, que en algunas partes parece que nuestro P[oeta] cayò», diz a certa altura (SOUSA 1639, *Juizio del Poema*, col. 76). Nem era completamente insensível às belezas que encontrava alhures: pontualmente assinala «lances de Poeta» em versos de outrem. Mas se sistematicamente desculpa Camões por trechos menos bem-sucedidos, condena, sistematicamente também, outros poetas pelos «erros» cometidos. A lista é infindável. Na hermenêutica de Faria e Sousa, a preocupação com a qualidade poética submete-se sempre ao propósito de defesa e ilustração individuais.

Em geral, o comentador manifesta preferência pela poesia contemporânea, ao elogiar algumas figuras coevas e ao lamentar a rudeza de poetas (ibéricos) menos recentes. As queixas acerca da falta de apuro

na versificação denunciam impaciência para com formas e métodos praticados em épocas anteriores e, à luz do presente seiscentista, defeituosos. Esta diferença entre o presente e o passado torna-se-lhe numa dificuldade de compreensão, impedindo-o de detetar o incumprimento, em poesia do século anterior, de regras indefetíveis que só poderiam ser entendidas como tais no tempo do próprio Faria e Sousa. O resultado é paradoxal, pois a obrigação de louvar Camões leva o exegeta, de quando em vez, a forçar desmedidamente a interpretação para integrar o poeta nas regras, enquanto o impulso para diminuir os rivais mais ou menos contemporâneos expõe-nos a uma suposta quebra ignorante das mesmas ou até à omissão do seu mesmo nome. Francisco de Sá de Miranda é um exemplo do primeiro caso, Luis Zapata (épico espanhol um pouco anterior a Camões) do segundo.

A proximidade não mediada do autor d'*Os Lusíadas* a modelos consagrados, como Virgílio e Petrarca, é explicitamente referida como critério de valia: quanto mais próxima a imitação for do arquétipo, tanto melhor o poema. Normas em abstrato — embora, como vimos, amiúde derivadas de poetas que o comentador não pretendia louvar — também importam como critério de qualidade. Nos momentos que não conhecem modelo ou regra — caso da quantidade relativa da epopeia dedicada ao relato retrospectivo feito pelo herói principal — o intérprete concede que «los hombres grandes pueden dar preceptos, i no estar siempre atados a los agenos» (SOUSA 1639, I, p. 80). Trata-se de uma versão restritiva da importância do talento ou engenho, pois não interfere com a validade universal das normas poéticas: «veamos si el Poeta ha satisfecho a ellas; porque si no lo hizo yo le dexo en las manos, i lenguas de los Censuradores libremente» (SOUSA 1639, I, p. 59). Não obstante o génio, as regras reinam.

Nesta medida, o aplauso do exegeta recai sobre a forma como Camões soube evitar vícios de outros poetas. Note-se que, embora Faria e Sousa não faça referência explícita às regras em alguns casos, são sempre estas a pressupor a menção de defeitos. O Parágrafo 22 do *Juizio del Poema* de 1639 é um bom exemplo quando condena Ariosto, Bernardo Tasso e outros por começarem cantos com moralidades e terminarem-nos com uma despedida aos leitores. Faria e Sousa diz que «nuestro P[oeta] los emendó a todos». «Emendar» significa corrigir para integrar nas regras, e, com

efeito, uma das regras neoaristotélicas do século XVII postulava evitar as intervenções do poeta em voz própria no início e no fim dos cantos (supunha-se prática adversa à integridade do enredo narrativo). De uma forma ou de outra, cumprindo as regras ou desafiando-as, Camões aparece assim, insistente e paradoxalmente, como o poeta maior por excelência.

Tal superioridade justifica-se também no plano moral. Na interpretação de Faria e Sousa, não restam dúvidas acerca da nobreza da linhagem e nascimento de Camões, da sua retidão cívica, do seu desinteressado amor à pátria, da sua fé religiosa, da sua elevação e fidelidade amorosas, dos seus heroicos méritos militares, etc. Tudo o que, a seus olhos, pudesse deslustrar a fama do poeta, sofre a sua defesa, de vários modos exercida. O comentador não permite qualquer indicação de inferioridade social de nascimento, nem muito menos de condescendência para com o erro moral. As oitavas que começam «Espírito valeroso», já publicadas como pertencentes a Camões desde 1616, obrigam-no a uma explícita rejeição da autoria camoniana, por serem destinadas à defesa de uma mulher adúltera. Para esconjurar a sombra de Diogo Bernardes, retoca a linhagem dele e do seu rival em sentidos opostos: «[Camões] era Cavallero notorio, y essotro un Escudero, de cuyos Padres no ay noticia» (AQUINO 1815, IV, p. XXVII). Para afastar de Camões quaisquer resíduos de sensualidade amorosa, intervém silenciosamente sobre um texto que lhe serve de autoridade, o *De Rerum Natura* de Lucrécio, deturpando-lhe a lição em benefício da sua interpretação (ALVES 2001, p. 620). A postura de defesa e engrandecimento assumida por Faria e Sousa torna necessário, pois, não só muito cuidado com a sua versão da obra poética de Camões, mas também muita prudência na apreciação dos abastados argumentos particulares do comentador.

As reservas que devem colocar-se aos pressupostos e à natureza do labor de Faria e Sousa em nada diminuem, porém, a necessidade de conhecer os seus textos, efetivamente imprescindíveis à compreensão da intertextualidade camoniana. Restrições de vária espécie não tiram o esplendor às passagens, antepassadas do melhor ensaísmo literário moderno, que ficam e hão de ficar sempre como testemunhos marmóreos de um grande crítico. Com efeito, embora as edições d'*Os Lusíadas* e das *Rimas* constituam o trabalho de um explicador de dificuldades poéticas, de um escoliasta, de um exegeta, de um hermeneuta, muitos trechos dispersos

por essas vastas moles detêm a sensibilidade e a dignidade da melhor crítica literária tal como viria a praticar-se mais recentemente. Neste sentido, os volumes de Faria e Sousa constituem um monumento incontornável da literatura portuguesa.

Há trechos, ainda hoje de absoluta pertinência, onde Faria e Sousa explica que a função de um comentador é fugir de erudições vãs e «explicar lo que necessita de explicación; y quando no entiendo algun lugar, confiessolo, y no procuro desmentir la ignorancia cõ echarla encima el silencio, y quando mucho unos polvos de erudicion ridicula; porque sè, que por mas que ellos sean luzientes, no han de cegar los ojos del entendimiento a quien le tiene» (SOUSA 1685, «Prologo», § 16). Nem sempre, talvez, foi ele capaz de cumprir o seu mesmo edito: declarar que mexilhões negros se fazem em conserva em Aveiro «con singular magisterio» e são transportados para Madrid em barris, terá interesse para a história da geografia económica, mas é certamente fútil como comentário à descrição do corpo de Tritão n' *Os Lusíadas* (SOUSA 1639, III, col. 37). Há muitos casos destes. Ao mesmo tempo, porém, página após página de exegese testemunha a verdade do propósito de Faria e Sousa.

A perceção aguda sobre o que torna a poesia em poesia surge frequentemente em comentários dispersos. Num ponto, a propósito de um verso camoniano aparentemente banal e prosaico, escreve sobre «los nervios Poeticos capitales, de que cuydan poco los que oy se llaman Poetas, con reduzir la Poesia a lo peregrino, i destilado de locuciones vanas aunque ingeniosas: porque no conocen, que và mucho de ingenio, a juizio». E acrescenta, explicando a distância entre o mero talento (*ingenio*) e a sabedoria (*juizio*) que o torna real: «porque los valientes Poetas son como los Pintores valientes. Vale tanto a vezes lo que rayan con el lapiz, o con un carbon, como lo que pulen con los colores, i pinzeles; al contrario de los vulgares, que siempre estrivan màs en el asseo de lo colorido, que en lo diestro de lo dibuxado». E conclui: «alfin, lo uno engaña la vista, i lo otro la desengaña; lo uno es mentira, lo otro es verdad» (SOUSA 1639, III, col. 132). Eis uma definição certa e brilhante da seriedade do mister poético. Outros trechos resolvem eloquentemente velhas e recorrentes questões da literatura. «O estupenda ignorancia!», afirma, queixando-se daqueles que pensam que certas línguas literárias são superiores a outras: «en el Idioma que oy es tenido por menos culto, puede un hombre igualar

a Homero, y a Virgilio en Poesia, porque ella no consta de lengua particular, sino de particular genio, y talento, y ciencia, y espiritu, y todo esso se puede mostrar en qualquier lengua» (1685, *Vida del Poeta*, § 38). Finalmente, a crítica literária das mais iluminadas brilha quando Faria e Sousa louva aquilo que tem de ser louvado, quer sejam as cinco estrofes finais do Canto VI d'*Os Lusíadas* quer os sonetos *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades* e *Quando de minhas mágoas a comprida*, quer as odes *Nunca manhã suave* e *Pode o desejo imenso*, quer, enfim, a metamorfose do Adamastor: «Perdone Dante, perdone Ariosto, i perdone el propio Torquato Tasso, i aun el propio Homero, i el propio Virgilio, que en todos ellos no ay cosa que pueda venir a cõparacion con esto!»

A atenção concedida às mais elevadas capacidades humanas, em detrimento das opiniões vulgares e mal concebidas que constantemente denuncia, dão uma energia especial ao discurso do exegeta e concedem-lhe aquele otimismo fundamental que lhe permitiu levar a bom cabo o pasmoso trabalho dos seus comentários. Porque foge da aridez tabeliônica e não recua perante o conto popular e a anedota, Faria e Sousa transparece também dos seus escólios como figura muito humana, comentando saborosamente aquilo a que ia assistindo na sociedade na qual vivia. Estas características não se contarão certamente entre as menores na avaliação a fazer do seu imenso e inestimável contributo para os estudos camonianos.

BIBL.: ALVES, Hédio J. S., «Manuel de Faria e Sousa e Manuel Pires de Almeida: uma contenda fundamental em torno de Camões», in AA VV, *Homenagem ao Professor Augusto da Silva*, Évora, Departamento de Sociologia da Universidade de Évora, 2000, pp. 283-300; id., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 2001; AQUINO, Tomás José de (org.), *Obras do Grande Luis de Camões, Principe dos Poetas de Hespanha. Terceira edição, da que, na officina Luisiana, se fez em Lisboa nos annos de 1779, e 1780*, Paris, P. Didot Senior, 1815, 5 vols.; FARIA E SOUSA, Manuel de, *Lusiadas de Luis de Camoens, Principe de los Poetas de España. Al Rey N. Señor Felipe Quarto el Grande. Comentadas por Manuel de Faria i Sousa. Cavallero de la Orden de Christo, i de la Casa Real*, En Madrid, Por Juan Sanchez, A costa de Pedro Coello, Mercader de libros, 1639, 4 tomos (reprodução fac-similada: *Lusiadas de Luis de Camões Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, Lisboa, IN-CM, 1972); id., *Rimas Varias de Luis de Camoens Principe de los Poetas Heroycos, y Lyricos de España. Ofrecidas al mui ilustre Snor D. Ivan da Sylva Marquez de Gouvea, Presidente del Dezembargo del Paço [...] commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo. Tomo I. y II. Que contienen la primera, segunda, y tercera Centuria de los Sonetos*, Lisboa, Teotónio Dâmaso de Mello, 1685 (ed. fac-similada, Lisboa, IN-CM, 1972); id., *Rimas Varias de Luis de Camoens, Principe de los Poetas Heroycos, y Lyricos de*

España. Ofrecidas al muy ilustre señor Garcia de Melo, Montero Mor del Reyno, Presidente del Dezembargo del Paço, &c. Commentadas por Manuel de Faria, y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo. Tomo III.IV. Y V Segunda Parte, Lisboa, Imprensa Craesbeeckiana, 1689 (ed. fac-similada, Lisboa, IN-CM, 1972); FRAGA, Maria do Céu, «“Muerome de embidia!” — Faria e Sousa, Camões e a interpretação das *Rimas Várias*», separata de *Arquipélago*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1990; GLASER, Edward, «Manuel de Faria e Sousa and the mythology of *Os Lusíadas*», in id., *Portuguese Studies*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976; PIRES, Maria da Conceição Ferreira, *Os Académicos Eborenses na Primeira Metade de Seiscentos. A Poética e a Autonomização do Literário*, Lisboa, Colibri, 2006; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, col. Biblioteca Breve, Lisboa, Ministério da Educação e das Universidades, 1982; SENA, Jorge de, «Camões — Faria e Sousa» in id., *Trinta Anos de Camões 1948-1978*, Lisboa, Edições 70, 1980, vol. 1, pp. 171-265; SILVA, John de Oliveira, «Exile under fire: reassessing the poetics and practice of Manuel de Faria e Sousa» in RODRÍGUEZ DE LAGUNA, Asela, *Global Impact of the Portuguese Language*, New Brunswick e London, Transaction Publishers, 2001, pp. 61-76.

Hélio J. S. Alves

FERNANDES, Domingos. Mercador de livros em atividade no princípio do século XVII, em Lisboa. Foi editor das *Rimas* (1607 e 1616) e d’*Os Lusíadas* (1609, 1612 e 1613) e livreiro do arcebispo D. Rodrigo da Cunha, o que explica o facto de algumas destas edições ostentarem no rosto as armas dos Cunhas.

Artur Anselmo

FERREIRA, António, e o projeto de criação de um poema épico. António Ferreira (1528-1569) é conhecido como autor dos *Poemas Lusitanos*, editados pela primeira vez em 1598. Esta vasta coletânea de obras em verso, que inclui *A Castro*, a primeira tragédia em língua portuguesa que chegou até nós, é produto sobretudo dos anos que o poeta passou em Coimbra. Foi de facto aí que, entre 1543, aproximadamente, e 1555, Ferreira estudou, durante o período de maior esplendor da universidade renascentista. Mais tarde, fez a carreira jurídica em Lisboa, chegando a ser desembargador da Casa do Cível em 1567, mas foram os anos passados nas margens do Mondego que mais o marcaram intelectualmente. Foi lá que adquiriu a sensibilidade humanista e classicista que caracteriza todas as suas criações literárias. Praticou quase todos os géneros poéticos conhecidos dos mestres greco-romanos e

italianos, muitas vezes pela primeira vez em Portugal, com o fim patriótico de mostrar que a língua nacional era tão expressiva quanto as línguas consagradas da Antiguidade Clássica. Para Ferreira, a poesia tinha, além de valor estético, uma importante componente moralista, capaz de inculcar, nas mentes dos «bons espíritos» a quem dedicou os *Poemas Lusitanos*, todas as virtudes necessárias à vida, tanto particular como pública. Como veremos oportunamente, tinha uma visão ainda mais alta para a arte que tanto amava, porque acreditava que podia transformar mentalidades e até o próprio mundo.

É evidente que uma epopeia cabe dentro deste programa, porque sem um poema heroico a língua portuguesa nunca poderia estar a par da latina ou da grega. Segundo Ferreira, tal poema celebraria as virtudes bélicas, mas ao mesmo tempo inculcaria a virtude e teria um efeito performativo, modificando a mente do leitor. Ele próprio pôs mãos à obra, pelo menos numa ocasião, mas nunca chegou a acabar o que tinha começado, resignando-se a estimular outras pessoas a cantar as glórias nacionais ou as façanhas de um único herói ou de uma família aristocrata.

Podemos encontrar, nos *Poemas Lusitanos*, cerca de sete poesias, afora outras referências mais vagas, que tratam da composição de uma poesia épica. Estão listadas aqui, cada uma com um breve comentário. Começemos com três em que Ferreira imagina uma epopeia de alcance nacional:

Ode I.1 É talvez a mais célebre de todas as poesias líricas do nosso autor, a qual muito deve a vários *topoi* horacianos (FERREIRA 2008, p. 518). Nela Ferreira dirige-se a toda a comunidade de poetas que, como ele, seguiam o «novo canto», isto é, a nova poesia de estilo renascentista, instigando-os a compor «um novo canto heróico, e generoso», 11.4-5, («generoso» tem aqui o sentido de «nobre»). A temática deste canto será a das «portuguesas conquistas, e vitórias», 11.15, ou então as «portuguesas glórias», 1.23. No entanto, o poeta confessa-se incapaz de tão alta empresa, embora proclame o seu amor à língua nacional, 11.25-30.

Carta II.4 Epístola dedicada a Diogo de Teive, o qual era poeta e prosador neolatino. Referindo-se provavelmente ao *Commentarius de rebus in India apud Dium gestis* (Coimbra, 1548), Ferreira diz ao amigo «por ti começou já ser grande, e claro / o português império», 11.187-8, e tenta persuadi-lo a escrever mais «exemplos de obras, e conceitos», 1.192.

Carta II.6 Epístola dedicada a António de Castilho. Castilho era o amigo universitário de Ferreira que, em 1571, depois da morte do poeta, obteve o cargo de guarda-mor da Torre do Tombo. Utilizando uma linguagem bastante vaga, como quase sempre acontece quando Ferreira fala de poesia épica, o nosso autor pergunta: «Quando será que eu veja a clara história / do nome português por ti entoada?», ll.16-17, e mais uma vez confessa a sua própria incapacidade, ll.19-21.

Segue-se um grupo de poemas em que Ferreira visa a composição de uma poesia heroica que celebre um único herói. São elas uma ode, uma écloga e uma carta, todas dirigidas à mesma individualidade, o senhor D. Duarte. Este membro da família real portuguesa foi assim chamado para o distinguir do pai, o infante D. Duarte, filho de D. Manuel, que morrera em 1540. O senhor D. Duarte, que nasceu postumamente em 1541, era considerado herdeiro presuntivo do trono, no caso de D. Sebastião morrer sem deixar filhos. Em 1557 foi nomeado condestável do reino, mas morreu em 1576, com a idade de 36 anos, apenas, sem ter adquirido a glória militar que o poeta antevia em tantas ocasiões. No entanto, nele Ferreira nutria sempre as maiores esperanças.

Ode II.1 A ode, escrita com toda a probabilidade em 1557, é inspirada na Ode I.6 de Horácio (FERREIRA 2008, p. 527). Nesta poesia, Ferreira imagina um poema heroico cuja temática será uma eventual campanha dirigida pelo senhor D. Duarte contra os mouros de Marrocos, porque fala da «africana terra, ou no seu mar», l.21, e espera ver «em cinza, e pó desfeitos / muros, misquitas, armas, feros peitos», ll.27-28. Contudo, não é o autor dos *Poemas Lusitanos* quem vai compor os versos dignos de tal tema, mas Pero de Andrade Caminha, poeta e amigo de Ferreira, que era membro da casa do senhor D. Duarte, ll.1-3.

Écloga 10, *Segadores*. Nesta poesia bucólica, dirigida ao senhor D. Duarte, Ferreira deixa bem claro que ele próprio tinha tentado compor versos heroicos, mas sem êxito: «outros maiores [versos], que te são devidos, / já os tentei em vão», ll.53-54. Não nos explica que façanha feita ou, mais provavelmente, por fazer, pelo jovem condestável queria ele comemorar, deixando mais uma vez a Andrade Caminha o «alto canto desta empresa dino», l.58.

Carta I.13 Talvez o poema mais interessante de toda a série, porque nele Ferreira nos dá uma ideia da sua conceção de como deve ser uma epopeia. Será tratado em mais pormenor abaixo. Por ora, é suficiente notar que, de novo, Andrade Caminha (que também nunca escreveu uma poesia heroica) é encarregado da tarefa de cantar os feitos africanos do senhor D. Duarte, ll.73-75.

No século XVI, a temática de um poema heroico podia ser a história nacional, como n' *Os Lusíadas*, ou a das façanhas de um único indivíduo, como, por exemplo, do senhor D. Duarte, ou ainda a de uma família aristocrata, como na ode seguinte de Ferreira.

Ode I.8 Esta poesia é dedicada a D. António de Vasconcelos. D. António era provavelmente um dos filhos de D. Fernando de Vasconcelos, arcebispo de Lisboa (FERREIRA 2008, pp. 525-526). Na ode, com alguma veemência, Ferreira incita D. António a comemorar os feitos dos avós, ll.27-39. É provável que Ferreira tivesse em mente uma época muito distante, a de D. Martim Moniz, que combateu em Ourique e se casou com D. Teresa Afonso, filha ilegítima de D. Afonso Henriques. Os Vasconcelos descendem deste consórcio real. Mais uma vez, é outra pessoa, D. António de Vasconcelos, e não o próprio Ferreira, quem deve cantar os episódios da história medieval em que se viam «as bandeiras tomadas / a Reis vencidos em tão justas guerras», ll.34-35.

É evidente que o pensamento de Ferreira relativo à literatura heroica é complexo, sobretudo dada a recusa da parte do poeta em escrever uma epopeia ele mesmo, apesar do entusiasmo que sentia pelo projeto. Vamos agora tentar explicar as razões deste aparente paradoxo.

Em primeiro lugar, é importante frisar que Ferreira era poeta competente, capaz de escrever uma narrativa em verso. Com efeito, deixou-nos uma obra neste género, a *História de Santa Comba dos Vales*, a qual é um verdadeiro *epyllion*, ou epopeia em miniatura (o poema, em que se emprega a oitava, a estrofe própria da poesia heroica, tem apenas 456 versos). Já Hélio Alves viu nele a influência da *Orlando Furioso* de Ariosto, e há aspectos formais que lembram as epopeias maiores (ALVES, 2001 pp. 301-303; FERREIRA 2008, pp. 568-569). A influência da poesia heroica é evidente também na descrição do combate entre Orelhão, o rei mouro, e a pastora santa.

Há uma certa ironia, porém, que perpassa toda a *História de Santa Comba dos Vales*. É impossível tomar totalmente a sério Orelhão, figura grotesca, como o próprio nome sugere. Por sua parte, Comba, «moça belíssima, e inocente», l.53, que pastoreia gado entre os rios Tâmega e Tua, não parece heroína de estirpe verdadeiramente épica. No decurso da narrativa, Orelhão, louco de amor, tenta violar Comba por força de armas, mas ela busca abrigo num rochedo, que se parte milagrosamente para a receber. Trata-se, afinal, da história de uma santa popular, em que uma moça da classe baixa consegue frustrar os desejos de um cavaleiro, rei até, montado e de lança em riste, ll.381-382.

É claro que a narrativa, a única que o nosso poeta compôs, não revela qualquer entusiasmo pelos feitos guerreiros, bem pelo contrário, porque nela triunfam os valores espirituais representados pela casta Comba. Com efeito, «Ferreira insiste na superioridade da razão sobre a coragem física», para empregar uma frase tirada de uma conceituada história da literatura portuguesa e que mesmo hoje não deixa de ser verdade (SARAIVA e LOPES s/d, p. 279). O seu apego à razão e à paz tem um paralelo ilustre no poeta romano Horácio, constantemente citado por Ferreira sempre que protestava que não era capaz de escrever uma epopeia. Seria erróneo menosprezar as referências horácianas como mero alarde de erudição clássica, porque os dois poetas pensavam da mesma forma. Não faltava coragem nem a um nem a outro poeta, sobretudo a Ferreira, porque comunicava as suas ideias antibélicas mesmo aos militares: «Fortaleza, e justiça estão no esprito; / serve o corpo somente de instrumento», disse ele ao conde do Redondo, que tinha combatido no Norte da África (Carta II.11, ll.19-20).

Contudo, Ferreira, como muitos humanistas, Erasmo inclusive, acreditava que havia umas guerras menos indesejáveis que outras. A luta contra os muçulmanos de Marrocos, ou contra os turcos, podia justificar-se, como era de esperar numa Europa que se sentia ameaçada pelo poder otomano. Assim, a guerra santa inspirava nele menos repugnância que os combates entre os reis cristãos (ver Ode I.4), e nas poucas ocasiões em que ensaia a descrição de alguma ação militar (há um exemplo na Ode II.1, atrás citada) é da guerra anti-islâmica que se trata. Neste contexto, é altamente significativo que ele nunca tenha descrito um combate travado na Índia, onde o inimigo não era necessariamente islamita.

Como já foi dito, é na Carta I.13, dedicada ao senhor D. Duarte, que se encontram as considerações mais extensas acerca da natureza de uma epopeia, ll.73-96. É uma das epístolas mais significativas, tanto pela sua posição, no fim do primeiro livro das cartas, como pela importância social e política do seu destinatário, e nela Ferreira tece considerações acerca da poesia em geral, de que a poesia heroica forma uma parte. Apesar da sua pouca idade, o senhor D. Duarte era já considerado mecenas, e na carta é louvado tanto pela sua proteção à poesia como pelos seus antecipados triunfos militares, o futuro tema dos versos de Andrade Caminha.

Quando, nesta carta, Ferreira fala da poesia, pensa nela em termos de instrumento de ação. Para ele, a poesia não tem apenas um valor estético: é também capaz de mudar o mundo, para melhor. Assim, diz dela: «Serena o ar escuro, abrandando os ventos, / faz o dia mais claro, o sol fermoso, / levanta aos céus os pensamentos. // O turvo rio faz correr gracioso, / enche o campo d'outra erva, d'outras flores / com que o torna mais verde, e mais cheiroso» (CI.13, ll.28-33).

Quem ler ou escrever poesia torna-se habitante de um mundo melhor, em que os pensamentos sobem aos céus e até a água dos rios corre mais limpa. Os versos citados nada têm de alegóricos, antes são a afirmação de uma fé intensamente idealista nos valores transformativos da literatura. Desta visão pastoril Ferreira passa para a poesia heroica: «Quem a glória não move, nem inflama / a generosa inveja dos heroas [isto é, heróis] / Qu'aquele grave som [da poesia] tanto alça, e afama?» (ll.52-54). Nota-se, desde logo, que a guerra a ser celebrada por Andrade Caminha é contra os mouros da África («mauritano povo», l.74), não no oriente, e nela haverá «empresas santas», l.84. Tal como Camões, Ferreira insiste na veracidade dos feitos dos portugueses e rejeita as «estranhezas fabulosas», l.80.

O pensamento de Ferreira torna-se mais interessante, e mais original, quando nos revela o efeito que o poema heroico de Andrade Caminha terá na mente dos ouvintes: «Soará aquele canto além do Nilo; / achará amor, e fé em todo peito; / todo mundo trará após si a ouvi-lo» (ll. 85-87). Aqui Ferreira volta ao tema humanista, já referido acima, da capacidade da palavra, escrita ou falada, de mudar mentalidades, de criar «amor, e fé em todo peito». Mais tarde espera que a epopeia dedicada ao senhor D. Duarte «os baixos peitos / que co'a terra se roçam aos céus levante». Nota-se também uma mudança significativa do espaço geográfico. As eventuais

campanhas do condestável de Portugal tomarão lugar na África islâmica, mas a poesia que as vai comemorar «soará [...] além do Nilo». Aqui Ferreira visava a Índia onde, segundo ele, os portugueses se mantinham tanto pelas suas qualidades morais como por força de armas. No Oriente — e nestas linhas Ferreira não distingue entre leitores portugueses e não portugueses — quem ouvir dos feitos do senhor D. Duarte apreenderá «ousadia, e prudência tão conjuntas», l.89, e «graves respostas às graves perguntas, / conselho, e esforço, ardis, e boa presteza», ll.91-92. Há aqui termos que pertencem ao mundo militar — ousadia, esforço, ardis — mas outros, significativamente, ao discurso moral — prudência, graves respostas, graves perguntas, conselho. As palavras abstratas também indicam como a realidade da vida militar pouco interessava ao poeta.

Podemos concluir que o comportamento virtuoso do senhor D. Duarte, celebrado pela poesia heroica de Andrade Caminha, não inspirará outros feitos bélicos mas, ao contrário, «amor, e fé em todo peito». Além disso, levantará «os baixos peitos [...] aos céus». O moralismo da conceção que Ferreira faz da epopeia é mais do que evidente. Neste contexto, é importante lembrar como, na época, uma epopeia como a *Eneida* de Virgílio era vista pelos humanistas sobretudo como uma fonte de ensinamentos morais (ALVES 2001, pp. 27-44). Mas é importante frisar que Ferreira também concebia a poesia heroica, tal como a poesia pastoril, em termos de ação. Segundo ele, os versos inspirados do grande poeta mudam mentalidades e são em si próprios uma arma poderosa.

Na visão do poeta, os chefes portugueses, o senhor D. Duarte ou o vice-rei D. Constantino de Bragança (ver Carta II.8) impor-se-ão no vasto império do Oriente, não só pelas suas capacidades militares, mas também, e principalmente, pelas suas qualidades morais, transmitidas ao mundo inteiro por um poeta épico de língua portuguesa. Não é de surpreender que ele nunca tenha conseguido criar uma obra ao nível de tão idealistas ambições.

BIBL.: ALVES, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, por Ordem da Universidade, 2001; FERREIRA, António, *Poemas Lusitanos*, 2.^a ed., edição crítica, comentário e notas de T. F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008; SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 4.^a ed., Porto, Porto Editora, sd.

T. F. Earle

FERREIRA, Frei Bartolomeu. Frade dominicano, primeiro censor de Camões, redige, em 1572, a licença inquisitorial da 1.^a edição d'*Os Lusíadas*. Vigoram então em Portugal o *Rol dos Livros Defesos* de 1561, que Francisco Foreiro (também dominicano) elaborara por ordem do cardeal-infante, e o *Index Librorum Prohibitorum* de 1564, cópia do índice tridentino, cuja publicação fora igualmente promovida por Foreiro. (Pouco antes da publicação d'*Os Lusíadas*, o Conselho Geral do Santo Ofício ordena que a censura dos livros seja confiada aos revedores, diminuindo, assim, a autoridade dos inquisidores nesta matéria. A decisão, tomada em 1570, é acompanhada, no ano seguinte, de novas disposições contra os possuidores de livros heréticos.)

Frei Bartolomeu Ferreira, revedor do Santo Ofício, assina as primeiras licenças em 1571, numa obra de Francisco de Monçon (*Libro primero del Espejo del Principe Christiano*), impressa por António Gonçalves. A sua atividade de revedor prolongar-se-á até 1603, cabendo-lhe, no total, o exame de cerca de 160 livros, o que corresponde a uns quatro quintos da produção impressa em Portugal durante o período em que desempenhou funções censórias. «Vê-se» — sublinha Sousa Viterbo — «quanto ele poderia ser pernicioso ao desenvolvimento intelectual do país, se não fosse, ao que se nos afigura, um espírito tolerante e culto, superior às paixões e preconceitos que então o rodeavam».

Ao escrever estas palavras, em 1891, Viterbo não tinha ainda conhecimento de uma peça reveladora do caráter de Bartolomeu Ferreira. Trata-se da denúncia de Diogo de Paiva de Andrade à Inquisição, feita em 1571, a pretexto da interpretação de um passo de Blósio (nome alatinado do teólogo Louis de Blois) acerca da Paixão de Cristo. Teve Paiva de Andrade a pouca sorte de dar o seu parecer numa roda de frades do Convento de São Domingos, em que estava Bartolomeu Ferreira; este logo correu aos Estaus para denunciar como herético o teólogo tridentino. A queixa, embora reforçada em 1574 com nova denúncia (feita por um outro dominicano, frei Tomás de Melo), não teve seguimento, porque a isso se opôs o próprio Rei, mas a gratuidade das acusações não absolve o primeiro censor de Camões.

Viterbo, escrupuloso como era, copiou minuciosamente a denúncia e deu-lhe publicidade em 1900, no prefácio a uma edição ilustrada d'*Os Lusíadas*; manteve, porém, o essencial das suas opiniões acerca de

Bartolomeu Ferreira, louvando-o pela forma como «apadrinhou» o poema camoniano e desenhando um retrato do frade onde faz dele «uma destas figuras que ajudam a compor o quadro e que, desaparecendo subitamente do grupo dos seus contemporâneos, não deixam seu rasto tão luminoso que nos fique a possibilidade de compreender a preponderância que realmente exerceram». Para a suavidade do retrato contribuía também os textos abonatórios de André Falcão de Resende, autor de um soneto em louvor da livraria do revedor dominicano, de Pedro de Andrade Caminha, que o consultou num epigrama, e de Francisco Lopes, não menos sensível ao juízo de Bartolomeu Ferreira.

Três licenças redigiu o frade dominicano para autorizar a difusão de obras de Camões: o primeiro texto foi publicado nas duas edições d'*Os Lusíadas* datadas de 1572; o segundo apareceu em 1584, na edição «dos piscos», e repetiu-se na de 1591; o terceiro saiu em 1587 e diz respeito não apenas a Camões mas também ao conjunto dos textos publicados nos *Autos e Comédias Portuguesas* por iniciativa de Afonso Lopes. A última licença limita-se à forma simplificada da praxe («este livro... não tem nada contra a Fé e bons costumes, nem cousa por onde se não deva imprimir...»), mas a comparação do texto impresso de uma das peças — o *Auto de Filodemo* — com a versão manuscrita incluída no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, cronologicamente anterior, leva a supor que a atuação do censor não tenha sido tão benigna como a pintam as autorizações inquisitoriais. As licenças publicadas n'*Os Lusíadas*, pelo contrário, são mais explícitas, razão por que importa fixar sobre elas a nossa atenção.

No primeiro texto (o de 1572), escrito em vida de Camões e anterior à dominação espanhola, Bartolomeu Ferreira começa por salientar que o poema se ocupa dos «valerosos feitos em armas que os Portugueses fizeram em Ásia e Europa», tudo na melhor harmonia com a «Fé» e os «bons costumes»; depois, adverte os leitores para o facto de Camões ter recorrido à mitologia pagã, cita Santo Agostinho (que se penitenciou de haver chamado «musas» às deusas gentílicas), mas absolve o poeta com o argumento de que, sendo tudo isto «poesia e fingimento» e não pretendendo Camões senão «ornar o estilo poético», fica devidamente protegida a verdade da Fé, segundo a qual todos os deuses gentílicos «são demónios». Em conclusão, Bartolomeu Ferreira entende que o livro é

«digno de se imprimir» e que estão à vista o «engenho» e a «muita erudição» do autor nas «ciências humanas».

Não cabe nos limites do presente trabalho explorar conjecturas sobre a intervenção que frei Bartolomeu Ferreira terá tido no texto original do poema. Em teoria, as licenças de 1572 mostram que o censor nada alterou, embora ressaltando, como lhe cumpria, certos pontos de conflito com a ortodoxia vigente. Mas convém lembrar que algumas incongruências de fundo, como o sentido latente das oitavas 82, 83 e 84 do Canto X, têm sido consideradas, mais de uma vez, prova da interferência abusiva do censor no corpo textual do poema: Aquilino Ribeiro, talvez o mais impiedoso dos críticos de Bartolomeu Ferreira, observa, com graça e aspereza, que essas oitavas, «que martelam com um tom seco de monitoria dogmática o quanto há de fabuloso nos deuses do paganismo, equivalem para todo esse jucundo corpo do Olimpo que vem contracenar com os navegantes à queima dos judas de palha e alcatrão na Terça-feira Gorda». Tais modificações explicar-se-iam facilmente se Luís de Camões, à semelhança de outros autores da época, tivesse contactado pessoalmente com o censor, para obter o visto inquisitorial; todavia, as relações pessoais do poeta com os frades de São Domingos, apontadas pelo comentador Manuel Correia como facto seguro, nunca foram certificadas.

As segundas licenças (saídas na edição de 1584 e reproduzidas também na de 1591) foram impressas após a morte de Camões e já durante a dominação filipina. Bem mais curtas e muito mais severas do que as licenças de 1572, revelam uma nítida mudança de orientação dos critérios do censor, que tem sido explicada por fatores externos, como — para alguns autores, entre os quais se não inclui Viterbo — a crescente influência dos Jesuítas nos negócios da Inquisição. Por seu lado, para justificar as mutilações e as alterações de sentido introduzidas no texto d'*Os Lusíadas*, Bartolomeu Ferreira informa que o livro, «assi emendado como agora vai», não terá nada contra a Fé e os bons costumes; a seguir, envergonhadamente, como que a desculpar-se dos atentados à pureza do texto camoniano, o censor declara, à semelhança do que fizera em 1572, que o autor tem «muito engenho e erudição».

A acusação lançada por Faria e Sousa sobre os Jesuítas, endossando-lhes as responsabilidades da mutilação do poema, tem tradição mas carece de provas seguras. Isto levou Sousa Viterbo a sugerir para o facto uma

interpretação diferente, segundo a qual «a obra do poeta sofria as consequências das ordens apertadas do Concílio Tridentino»; ao mesmo tempo, Viterbo lembra que Bartolomeu Ferreira redigiu a censura de 1584 por ordem do inquisidor-geral D. Jorge de Almeida, responsável pela publicação do índice expurgatório de 1581. E a árvore conhece-se pelos frutos que dá: tantos e tão oportunos como os «avisos e lembranças» que Bartolomeu Ferreira acrescenta ao *Index* de 1581. Prosa de circunstância, mas nem por isso menos doutrinal, tais avisos servirão, como escreve o padre dominicano, para que se veja «quão necessária é a diligência que nisto faz o Santo Ofício, e o resguardo e cautela que se deve ter nesta matéria e na lição dos tais livros», isto é, dos livros erráticos e heréticos.

Na edição «dos piscos» há dois tipos de mutilações censórias: um de caráter político e outro que, *grosso modo*, podemos considerar de caráter religioso. Com intuitos marcadamente políticos, pensando na conveniência de adaptar o poema aos condicionalismos da Monarquia Dual, houve o cuidado de evitar tudo quanto pudesse ferir o patriotismo das novas autoridades; o caso típico é o da transformação mágica da figura de Nun'Alvares, no Canto IV: onde Camões escrevera que o vencedor de Aljubarrota era «açoute de soberbos Castelhanos» passou a imprimir-se «exemplo de valentes Castelhanos». Quanto aos preconceitos de ordem teológica, à defesa da ortodoxia e à salvaguarda dos «bons costumes», a sanha inquisitorial caiu em cima de tudo o que rescendia a amor e sexo, com a inevitável expurgação dos passos menos cândidos do episódio da Ilha dos Amores.

É óbvia a explicação para as alterações de cunho político. Não assim para os escrúpulos religiosos, se nos lembrarmos da atitude conciliatória de Bartolomeu Ferreira em 1572. Ora, pondo de parte a hipótese de um sumário ajuste de contas com o poeta falecido ou com as audácias do seu texto — base de sustentação da tese de Aquilino Ribeiro —, fica de pé a probabilidade de pressões vindas do alto (no caso, do inquisidor-geral D. Jorge de Almeida), a que o frade dominicano não pudera furtar-se. Parece-nos, contudo, que Bartolomeu Ferreira se limitou a aplicar o preceito do Aviso Terceiro do *Index* de 1581, que ele mesmo redigira. É nesse passo que, encostado à Regra Sétima do catálogo tridentino, ele condena as «desonestidades ou amores profanos» e convida os leitores a seguirem o

exemplo do rei David, o qual, embora cheio de sede, não bebeu a água contaminada da cisterna de Belém...

BIBL.: ANSELMO, Artur, *Camões e a censura literária inquisitorial*, Braga, Barbosa e Xavier, 1983; RIBEIRO, Aquilino, *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, Lisboa, Bertrand, s/d [1949]; VITERBO, Sousa, *Frei Bartolomeu Ferreira, o primeiro censor dos «Lusíadas»*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1891.

Artur Anselmo

FICALHO, Conde de, *Flora dos Lusíadas* (1880). O botânico oitocentista, editor e biógrafo de Garcia d’Orta, cuja biografia foi resenhada por Eça de Queirós, é um dos «vencidos da vida». Ramalho Ortigão dele redigiu o *retrato íntimo*. Em homenagem ao tricentenário da morte de Luís de Camões, Ficalho fez um comentário botânico literário, *Flora d’Os Lusíadas*, com Introdução, Índice de plantas citadas, com nomenclatura botânica, por gênero e espécie, e três capítulos: *Flora poética*, *A ilha dos amores* e *Flora tropical*.

De saída, o botânico afirma o saber científico e herbário de Camões: «O que se sabia em seu tempo, nas letras e nas sciencias, soube-o elle». Tal saber emana da «contextura do monumento» que são *Os Lusíadas*, obra em que Camões «fez entrar» «uma erudição científica e completa». Da perspectiva oitocentista, situa o poeta no contexto científico da Renascença, tendo em mira não apenas a ciência mais livresca que se exercia na Europa, mas também o horizonte científico ou *experiential*, aberto pelas Grandes Descobertas: «E esta sciencia do seu tempo, o poeta possuia-a toda. Não quero dizer que a conhecesse nos pequenos traços, que resolvesse um problema geometrico com a perícia de Pedro Nunes, ou *classificasse* uma droga com o seguro criterio de Garcia de Orta. Mas noções geraes, extensas e exactas possuia-as, e incluiu-as todas no seu livro» e «*a moderna geographia botanica nada tem a reprehender-lhe*» (itálicos meus).

Além de uma intenção taxonômica, o botânico, como homem de cultura, busca entender as diversas funções das referências à flora no poema épico. Na descrição da flora oriental, o poeta é mais explicativo, concentrando a sua atenção nas especiarias. Em *Flora tropical*, seguindo a ordem em que são referidas as espécies tropicais no Canto X, onde se reúne o maior

número dessas referências, Ficalho prefere situar historicamente o conhecimento que o Ocidente delas tinha até o século XVI, a fim de «julgar do rigor e extensão [das noções de Camões], avaliando ao mesmo tempo, qual fôra a influencia das viagens portuguezas sobre o progresso das sciencias naturaes». Para cada planta citada por Camões há um parágrafo particular, que segue tal ordem: indicação taxonômica e contextualização do conhecimento da planta por autores antigos e por quinhentistas portugueses. Orta é citado muitas vezes a par de Cristovão da Costa. A notícia de Camões, como conclui Ficalho, é exata. Verifica-se que a flora tropical n' *Os Lusíadas* exerce uma função informativa e documental, paralela à de cronistas e físicos coevos, o que confere ao épico valor de crônica científica: «Sem nos demorarmos a examinar a belleza litteraria das expressões, sobrias e energicas, ou a feliz escolha dos termos, devemos no entanto notar o seu rigor, verdadeiramente scientifico. Não há um sacrificio á medida ou á rima, não há um epitheto vago; o escriptor sabe sempre conciliar as exigencias da fôrma poetica, com a nitidez correcta de uma *diagnose*».

Sabe, contudo, que é «necessario estudar a feição esthetica da grande obra de Camões, indagando quaes os aspectos da natureza em que procurou comparar, quaes as plantas que lhe serviram nos similes e ficções poeticas». Em *Flora poética*, examina aquelas referências ao reino vegetal, feitas através de comparações e figuras, tendo em mira plantas específicas, como a palma e o bácaro, ou não. Verifica que Camões ora lança mão de um saber tradicional, enraizado na poética antiga, ora inventa imagens determinadas pelo curso narrativo e pela intenção expressiva, como os «roxos lírios» e as comparações que envolvem Vênus e a temática erótica em geral («Pel as lisas colunas lhe trepavam / Desejos, que como hera se enrolavam» — *Os Lusíadas*, II.36). Há apenas onze referências a plantas que podem ser identificadas com segurança, ou classificadas pela botânica oitocentista. Estas são todas de Portugal, expediente poético que Ficalho analisa muito bem: «[Camões] de industria só se serve, nas suas figuras, de plantas que sendo-lhe familiares, sejam também familiares aos seus leitores. Quer pintar com estas imagens, e pinta com o nome da rosa, do carvalho e do lirio, que suscitam na mente do leitor a representação viva de uma planta conhecida».

Em *A ilha dos Amores*, Ficalho detecta tal uso poético-retórico da flora portuguesa e mediterrânea. Aduz exemplos de lugares-comuns da flora na poesia greco-latina, que Camões conheceria mais por leitura do que por observação da natureza. Explica que as flores descritas entre as oitavas 54 e 62 do Canto IX são comuns às margens do Mediterrâneo e em Portugal, e quase todas na poesia greco-latina, em Ovídio, Virgílio e Teócrito. Acerca da flor Cefísia (o Narciso) e do filho ou neto de Ciniras (o Adónis, Beijinhos portugueses) nos diz que são flores não apenas comuns no Mediterrâneo há muitos séculos (foram descritas por Teofrasto e referidas desde Homero), mas nomeadas segundo textos de poetas antigos e mitologemas criados à margem desse mar fechado. Isto propicia a retomada, no tempo de Camões, de uma flora poética, fruto da leitura dos antigos gregos e latinos, e que pertence à natureza do Sul da Europa: os alenos de Alcides, os loureiros de Apolo, os mirtos de Citereia, os pinheiros de Cibele. Refere-se ainda o amigo de Eça de Queirós à lenda das flores hiacintinas, o Jacinto, que traz impressa por natureza a lamentação «ai-ai», pela morte de Hiacinto. Cita os trechos dos poetas antigos, em grego e latim, onde Camões teria o modelo da sua paisagem geopoética: «o quadro é perfeito. Estamos na região do mar interior, que inclui no extremo ocidental Portugal e a Espanha, abraça a Itália, envolve a Grécia e as costas da Síria e vem de novo fechar ao ocidente na África do Norte. Estamos no berço das civilizações, na pátria dos grandes poetas, de Camões, de Virgílio, de Homero e de Teócrito».

Apesar de os cítricos não serem mencionados nem na poesia nem na botânica antigas, o modo de referir a cor amarela foi imitado por Camões de Virgílio, quando este se refere aos «pomos doirados que fizeram perder a Atalanta o prémio da carreira». De acordo com a botânica atual, e com Galésio, Ficalho não acredita que as laranjeiras tenham sido introduzidas na região em decorrência das navegações portuguesas no fim do século xv. O cultivo no Sul da Península Ibérica é bem anterior e remonta ao tempo em que os Árabes aí habitavam. Nem Gregos nem Latinos cultivaram a laranjeira, sendo a planta original do Extremo Oriente ou da China. Os limoeiros, referidos em dístico celeberrimo, tiveram introdução parecida, «devida aos árabes e aos cruzados, e [...] depois do X século», e que do termo árabe, *limun*, procede a forma latina.

A flora mediterrânea desnuda a ficção da ilha: «Querer localizar a ilha em Santa Helena ou Anchediva é amesquinhar a ficção. A sua verdadeira situação geográfica é na phantasia do poeta: e não está mal collocada».

A evidente ficcionalidade de uma ilha mediterrânea no Atlântico tropical não foi aceita por muitos críticos, ainda atrás de sua localização geográfica precisa no Oriente, talvez no Horto de Garcia d'Orta em Bombaim. Em vão, muitas ilhas reais foram apontadas como referente geográfico, desde os primeiros comentaristas do épico até críticos mais recentes: Manuel Correia e António Cirurgião, a ilha de Santa Helena, Faria e Sousa, Angediva, Gomes Monteiro, Zanzibar, Freire de Carvalho, a ilha de Ceilão, atual Sri Lanka, Cunha Gonçalves, Bombaim, Teófilo Braga, a ilha Terceira, dos Açores, etc. A respeito do equívoco hermenêutico em se buscar um referente real e sobre a ausência da natureza índica da Ilha de Vênus, Orlando Ribeiro observa: «Esta omissão reforça a ideia do Conde de Ficalho de que Camões quis pintar aqui, com escasso realismo, um quadro idílico perfeitamente clássico, apenas com plantas mais comuns e prestigiosas.»

«A representação da figura humana domina a arte [da Renascença]», afirma Ficalho em seu comentário geopoético. Não vê a *Ilha dos Amores* sem «cor local»; ao contrário: não lhe aprazeria uma «Tétis de cor baça», «sob palmares», «à sombra de bananeiras». Sabe que Camões também está concertado com a poética do seu tempo, isto é, não tem nem poderia ter o sentimento romântico da natureza como paisagem: «As referências botânicas ocorrem sujeitas à narrativa e não o contrário». *Flora d'Os Lusíadas*, a partir de noções botânicas oitocentistas, lê o horizonte quinhentista d'*Os Lusíadas*, quanto ao saber herbário do poeta e quanto ao valor cultural da epopeia, quer como crônica científica da conquista quer como ficção.

BIBL.: FICALHO, Conde de, *Flora d'Os Lusíadas*, Lisboa, Real Academia de Ciencias, 1880, Hiena Editora, 1994; FRANCO, M. A., «Camões e Orta lidos pelo Conde de Ficalho», in OLIVEIRA, P. M. e FERNANDES, A. G., *Literatura Portuguesa Aquém-Mar*, Campinas, Komedi, 2005, pp. 73-90; id., «O cenário mediterrâneo da Ilha de Vênus n'*Os Lusíadas*», *Portogallo e Mediterraneo*, Atti del Congresso Internazionale (a cura di M.^a Luisa Cusati), Napoli, 2009, pp. 181-192; RIBEIRO, Orlando, «A vegetação da Ilha dos Amores, ficção e realidade», *Finisterra*, Lisboa, XVII, 33, 1982, pp. 160-167; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «Função e Significado da

FIGUEIREDO, Fidelino de (camonista). No reconhecido contributo modernizador de Fidelino de Figueiredo (1888-1967) para os estudos literários pós-positivistas em língua portuguesa, avultam os seus trabalhos teórico-críticos sobre a obra de Luís de Camões. Com efeito, norteado pelas renovadoras preocupações teórico-epistemológicas (de B. Croce a G. Lanson), e partindo de atualizadas perspetivas histórico-filosóficas e de novas orientações estético-críticas, Fidelino mostrou-se apostado em abrir novas perspetivas nos domínios da crítica, da história e da teoria literárias. Conhecendo a moderna tradição dos estudos camonianos — de Teófilo Braga a José Maria Rodrigues —, o intenso labor de Fidelino desenvolveu-se no sentido da rutura e mesmo da assumida polémica antipositivista e antiteofiliana, distinguindo-se assim como um dos investigadores que melhor personifica, na primeira metade do século XX, a ofensiva modernizadora da *crítica da razão positivista*, em matéria de teorização literária.

Nos capítulos da crítica, do ensaísmo e da história literária, Fidelino contribuiu de modo decisivo para a abertura de caminhos renovadores no campo complexo da camonologia. À obra de Camões dedicou um variado conjunto de trabalhos críticos, de dimensão e importância desiguais, em português e noutras línguas, merecendo realce inicial: «Uma polémica camoneana no século XVII» (*Figueira*, n.º 12, 1911, pp. 178-180); e sobretudo os capítulos dedicados a Camões e à crítica camoniana em *História da Crítica Literária em Portugal (Da Renascença a Actualidade)* (Lisboa, Cernadas & Cia., 1910; 2.ª edição, 1916); em *A Crítica Literária como Ciência* (Porto, Tipografia da Empresa Literária, 1912, com edições posteriores); e na *História da Literatura Clássica — 1.ª Época (1502-1580)* (Lisboa, Livraria Clássica, 1917, com edições posteriores).

Nestes primeiros e breves contributos, merecem destaque três aportações principais: 1.^a) o episódio da crítica camoniana seiscentista, contrapondo os méritos de Camões aos do italiano Torquato Tasso (autor de *Jerusalém Libertada*), numa pretensa polémica que, na visão

contestável de Teófilo Braga, teria oposto «camoistas» e «tassistas» em interpretações e juízos divergentes; 2.^o) a tese de que crítica literária portuguesa, ainda presa à erudição e ao biografismo, nasceu praticamente com a «exegese camoniana», nela incluindo quer os primeiros «juízos censórios» quer sobretudo os trabalhos críticos de Manuel Correia e Pedro Mariz, e especialmente de comentadores como Manuel Severim de Faria e Manuel de Faria e Sousa — «no seu tempo o sumo pontífice dos estudos e do culto camoniano» —, entre outros, como João Franco Barreto, Francisco Child Rolim de Moura ou Manuel Pires de Almeida; 3.^o) a visão com que, em nome de uma crítica estética, frontalmente antibiografista e contra uma «erudição marginal parasitária», avalia os estudos camonianos de Teófilo Braga, em *História de Camões*, v. g., acusado por Fidelino de aplicar à história literária os excessos do desadequado método positivista, pelo que, na *História da Crítica Literária em Portugal*, o jovem camonista não hesita em censurar o trabalho teofiliano em torno de Camões nestes termos diretos: «traçando uma *circunstanciada biografia* do épico, não faz dela uma necessária introdução à exegese e à crítica da epopeia e da restante obra camoniana, lírica e dramática; antes, reduz a epopeia, a lírica e os autos ao subalterníssimo papel de *documento biográfico*, passando logo da biografia à *catalogação bibliográfica*, como se as obras de arte não fossem de facto o centro de atenção para todo o crítico. Sucede, por esta circunstância, que numa história da literatura portuguesa, que alcança mais de trinta volumes, fica por estudar, histórica, psicológica e esteticamente, por um prisma crítico numa palavra, a epopeia nacional!» (2.^a edição, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1916, p. 152; itálicos nossos).

Seguem-se outros trabalhos, onde Fidelino aprofunda os estudos camonianos antes esboçados: «A Poesia Épica depois de Camões», capítulo para a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* (Lisboa, Bertrand, 1931-1932, pp. 1-10) — dirigida por A. Forjaz Sampaio, que também contou com os estudos camonianos de José Maria Rodrigues e de Hernâni Cidade —, estudo fideliniano também publicado em *Erudición Ibero-Americana* [Madrid, 2 (5), 1931, pp. 23-69] e ainda em edição autónoma (Gaia, Instituto de Coimbra/Edições Pátria, Col. Estudos Nacionais, 12, 1932); «Camões as a Lyric Poet; Camões as a Epic Poet», in *Romanic Review*, 16 (14), 1925, pp. 287-305 e 1926, pp. 217-229;

Camoens (Madrid, Ed. Voluntad, 1928); «Camões e Lope» (de 1935, republicado em *Revue de Littérature Comparée*, Paris, 18 (1), 1938, pp. 160-171), a pretexto da efeméride do III Centenário da Morte do autor espanhol. Refiram-se ainda outros estudos menores, como os três breves ensaios — «Relendo Camões», «O retrato de Camões» e «Ainda e sempre Camões» — reunidos em *Torre de Babel* (Lisboa, Emp. Literária Fluminense, 1924, pp. 75-97); o prólogo de *Los Lusíadas*, de Luís de Camões (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1932, pp. 11-32, com edições posteriores); «Luiz de Camões», colaboração fideliniana para a enciclopédia histórica checa *Torcové Dejin* (Praga, Nakladatel L. Muzac, 1935, 3.º vol., pp. 169-175); «Portugal Ecuménico de Camões», *Revista da Academia Brasileira de Letras* (Rio de Janeiro, 1943, n.º 42, pp. 142-145); «Olhos Gonçalves: sobre um vilancete de Camões», *Revista de História* (Lisboa, 1953, pp. 469-471); «A Realeza de Camões Contestada», *Lusíada* (Porto, 1 (4), 1953, pp. 277-280); e ainda *Variações sobre o Espírito Épico* (Boletim da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo, 1954).

Como se constata, é considerável a variedade de temas e de perspetivas críticas deste camonista, que se estendem desde aspetos detalhados da crítica textual, até aos exigentes horizontes comparatistas da lusofilia camoniana de Lope de Vega (analisando os *rapports binaires*, segundo o método de Paul van Tieghem), incluindo ainda estudos de síntese sobre a vida e obra de Camões. Aliás, o primeiro programa curricular de *Literatura Luso-Brasileira* (1937-1938), lecionado por Fidelino na recém-criada Universidade de São Paulo, demonstra a importância que ele então atribuía aos estudos camonianos. No capítulo final de *Camoens* («Los estudios camoneanos»), traçará uma panorâmica da camonologia em quatro fases ou tendências, concluindo: «Una antología de los estudios camonianos sería simultáneamente una antología de la crítica portuguesa» (1928, p. 191).

Alguns dos textos antes referidos foram recolhidos em *A Épica Portuguesa do Século XVI*, na sua edição de 1950 (como separata do *Boletim CI — Letras* — n.º 6, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo), obra maior que teve como embrião estudos desenvolvidos a partir dos anos de 1930 e conheceu nova reedição já postumamente (Lisboa, IN-CM, 1987), enriquecida com a republicação de

vários apêndices. Não menorizando outros trabalhos críticos anteriores, é nesta obra que se encontra o principal contributo fideliniano para a camonologia, também aqui questionando velhos métodos e apresentando novas propostas teórico-metodológicas e, sobretudo, outros caminhos interpretativos. O autor de *A Épica Portuguesa no Século XVI* demonstra um considerável conhecimento da longa história dos estudos camonianos, sendo ela própria o espelho modelar das diversas fases e métodos da crítica literária portuguesa. Ao mesmo tempo, aproveita o ensejo para se demarcar, de novo, de uma abordagem crítica sociológico-determinista, excessivamente erudita e ingenuamente biografista.

Concretizando, durante cerca de duas décadas, Fidelino propõe e desenvolve uma tese interpretativa acerca da criação épica, questionando a génese e o conceito da epopeia tal como cultivada por Camões, pretendendo assim superar a interpretação etnológico-nacionalista de Teófilo Braga. Com essa englobante proposta hermenêutica, e interpretando alargado contributo teórico sobre o conceito de epopeia (de Aristóteles e de Hegel a Joseph Bédier e R. Menéndez Pidal), sustenta o papel desempenhado pelos «índices heroicos» reveladores de uma «ambiência lendária». Essa atmosfera coletiva e o mito heroico mostram-se propícios ao processo de gestação excecional de *Os Lusíadas* como epopeia da Renascença, de que Camões seria o genial intérprete. Distinguindo-se da épica medieval, a «matéria épica» coeva dos Descobrimentos, sob a forma de exaltação do carácter coletivo e de natureza mítica, antecedeu a criação de Camões como epopeia da Renascença, conhecendo depois uma enorme repercussão.

De acordo com a teoria estética de B. Croce, a epopeia camoniana constituiria a *expressão* única e irrepetível de uma *intuição*, fermentada na ambiência mítico-lendária do Renascimento português e europeu, a «glosa poética de um mito heroico». Assim, num processo ímpar de gestação, a epopeia natural de *Os Lusíadas* consegue expressar genialmente «os valores heroicos e já prestigiosamente lendários» que perpassam a cultura renascentista, mas também com espírito crítico. Com esta ampla perspetiva interpretativa, cabe à camonologia superar o historicismo erudito e as orientações romântico-ideológicas (Teófilo Braga), bem como a redutora metodologia da «crítica das fontes» (José Maria Rodrigues), compreendendo *Os Lusíadas* como obra de arte: «Devemos, pois,

abandonar a tradicional crítica das fontes, que procura as reminiscências de leituras, as prováveis e as conjecturais, e a tradicional apreciação patriótica e estreitamente local, para enraizar o poema de Camões nas fontes puras e luminosas do espírito da Renascença» (*A Épica Portuguesa do Século XVI*, 1987, p. 367).

Sobressai aqui o esforço fideliniano para questionar métodos e concepções críticas herdadas dos estudos literários romântico-positivistas, nomeadamente as ideias acerca da origem individual ou coletiva do género épico, como as formuladas por Hegel ou pela crítica alemã centrada na *questão homérica*. Além disso, o trabalho de Fidelino deve ser inserido no âmbito das conhecidas e divergentes concepções oitocentistas de epopeia e mesmo da teoria da história, opondo Oliveira Martins e Antero de Quental às teses de Teófilo Braga.

Os contributos e as aporias da referida tese fideliniana sobre o género e conceito da epopeia de Camões foram objeto das mais diversas apreciações críticas — de Alfredo Pimenta, Rebelo Gonçalves, Manuel de Paiva Boléo até Hernâni Cidade, António José Saraiva ou Jacinto do Prado Coelho. Genericamente, as linhas de força dos estudos camonianos de Fidelino de Figueiredo são secundadas, na primeira metade de Novecentos, por outros críticos: Ricardo Jorge, Alfredo Pimenta, António Sérgio, Afrânio Peixoto ou Aubrey Bell. Mais proximamente, também Jorge de Sena reconhece o papel renovador do camonista Fidelino de Figueiredo.

Por fim, entre outros créditos, este camonista teve ainda o mérito de na então jovem Universidade de São Paulo formar um conjunto de devotados discípulos (António Soares Amora, Cleonice Berardinelli, Segismundo Spina, Massaud Moisés, etc.), autores brasileiros de conhecidos estudos literários e camonianos.

BIBL.: ALMEIDA, Justino Mendes de, «Fidelino de Figueiredo e a épica portuguesa», *Anais* (Série História), Lisboa, Academia Portuguesa de História, 1994, vol. I, pp. 311-317; AMORA, António Soares, «Contribuição de Fidelino de Figueiredo à Camonologia», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Univ. de São Paulo, 1987, pp. 457-463; id., «Novas perspectivas para a camonologia», *Fidelino de Figueiredo*, Col. O Essencial sobre, n.º 40, Lisboa, IN-CM, 1989, pp. 39-47; id., «A ideologia crítica de um camonista: Fidelino de Figueiredo», *Estudos Portugueses (Homenagem a Luciana Stegagno Picchio)*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 509-518; BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, «Derivas e invariantes da épica

portuguesa do século XVI», in OLIVEIRA, António Braz de (coord.), *Fidelino de Figueiredo*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1989, pp. 35-40; MARTINS, José Cândido de Oliveira, «Fidelino de Figueiredo e os estudos camonianos na primeira metade do século XX», in AZEVEDO, Manuela (coord.), *Fim de Milénio (VII e VIII Fóruns Camonianos)*, Lisboa, Colibri, pp. 119-131; id., *Fidelino de Figueiredo e a Crítica da Teoria Literária Positivista*, Lisboa, Inst. Piaget, 2007, pp. 327-381; SABIO PINILLA, José Antonio, *La Crítica a «Os Lusíadas» en Portugal (1572-1987)*, Granada, Dep. de Filologías, 1990; SPINA, Segismundo, «Fidelino e a camonologia», «Suplemento Literário» do jornal *O Estado de São Paulo*, 3-VI-1967, p. 5.

José Cândido de Oliveira Martins

FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (camonista) (Pontevedra, 1906-1996). Professor, escritor e erudito galego, consagrou, ao longo da sua extensa trajetória intelectual, diversos estudos a Camões. É preciso destacar, de modo relevante, a obra precisamente intitulada *Camões*, que veio a lume pela primeira vez em língua espanhola em 1958. A obra foi editada novamente no mesmo idioma em 1975 e 1993, e traduzida para português em 1981. Costa Pimpão, através de carta pessoal de meados de 1958, acolhia a monografia de Filgueira Valverde com estes termos elogiosos: «Louvo sem reservas o método escolhido: o de apresentar a obra do poeta através de modelos analisados com perspicuidade. Tendo-se escrito tanto sobre Camões, ainda não se escrevera uma obra assim.»

No referido estudo, Filgueira Valverde defende a ideia de que Camões, além do maior poeta das letras portuguesas, é um clássico espanhol, como escrevia de forma bem explícita no correspondente preâmbulo: «Y, sin embargo, Camoens no es un escritor ajeno a nuestras letras: es nada menos que un clásico español. Si alguna tesis se sostiene en mi libro, es ésta, que, por igual, es motivo de ufanía para las gentes de los pueblos peninsulares.» Na opinião de Filgueira Valverde, as razões para sustentar tal tese seriam a origem galega do autor, a parcela da sua obra diretamente escrita em espanhol e, enfim, o profundo conhecimento que possuía da tradição literária vizinha.

Um dos capítulos mais destacados do volume *Camões*, na verdade uma visão de conjunto da biografia e da obra do escritor, é dedicado não por acaso exclusivamente a este ponto. Através de diversas epígrafes, Filgueira Valverde refere-se a Camões como «cantor da Hespanha» e a *Os Lusíadas* como «epopeya ibérica». Também apresenta numerosas ligações

camonianas com a literatura espanhola, dedicando particular atenção a autores como Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera e Diego Hurtado de Mendoza. São assuntos que Filgueira Valverde, mais tarde, desenvolveria em abordagens mais circunstanciadas.

Assim, há que citar o prólogo que preparou para o catálogo *IV Centenario de Os Lusíadas de Camões (1572-1972)*, organizado por António Coimbra Martins com motivo da exposição bibliográfica e iconográfica celebrada naquela altura em Madrid. Convém mencionar, da mesma forma, o ensaio «Camoens, clásico español», que apareceu no livro *Cuatro lecciones sobre Camoens* (1981), juntamente com outros trabalhos de Alonso Zamora Vicente, Jacinto do Prado Coelho e Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Não deve esquecer-se, aliás, o minucioso estudo «La proyección de Camões en las letras españolas», inserido no volume *Os Lusíadas: Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras* (1984), que publicou a Academia das Ciências de Lisboa. Por outro lado, há que acrescentar que Filgueira Valverde proferiu palestras inumeráveis em torno dos temas tratados nestas publicações, fundamentalmente por ocasião das comemorações do quarto centenário da publicação d'*Os Lusíadas* e da morte do escritor.

Filgueira Valverde analisou, noutros contributos, aspetos mais concretos da obra camoniana. Por exemplo, no artigo «Alma minha gentil que te partiste...» (1967) propõe uma interpretação muito diferente do célebre soneto. Em seu entender, mais do que um canto amoroso, Camões teria dedicado a composição ao falecimento de uma criança. O investigador galego exprimia esta inovadora hipótese do seguinte modo: «¿No será un amor paternal ante el frágil despojo de una criaturilla muerta el que habrá hecho a Ca-moens adaptar así al Petrarca?»

Uma parte especial da produção camoniana de Filgueira Valverde tem a ver especificamente com a linhagem galega do grande épico. De facto, com apenas dezoito anos, uma das suas primeiras publicações versou sobre esta questão. Estamos a aludir ao artigo «La oriundez pontevedresa de Camões», que viu a luz em duas partes em fins de 1924 e nos primeiros dias de 1925, por ocasião do quarto centenário do nascimento do escritor, no *Diario de Pontevedra*, jornal da sua cidade natal. A segunda parte do artigo tinha como desfecho estas palavras: «Réstanos lamentar que de los homenajes dedicados a la memoria de Camoens no hayan quedado, por lo

menos, un serio estudio sobre su ascendencia gallega, y otro sobre la figura de Vasco Pires de Camoens, luchador, sabio y poeta, cuya intensa vida he pretendido esbozar.»

Há que citar, no mais, o capítulo que Filgueira Valverde destinou no livro *Camões*, referido acima, a reconstruir a genealogia galega do poeta. Na mesma linha, também não deve deixar-se de fazer menção dos estudos «No solar galego dos Camões» (1953), *La ascendencia pontevedresa de Camoens* (1968), *Ainda sobre o Nome e a Ascendência dos Camões* (1980) e «A ave dos Camoens» (1981). Certamente, a estirpe do escritor tinha ocupado já no passado a outros estudiosos galegos, como José López de la Vega, Teodosio Vestreiro Torres, Ramón del Valle, José Pardiñas, Justo E. Areal, Manuel Lugrís Freire, Euxenio Carré Aldao, Enrique Fernández Villamil e Manuel Fernández Rodríguez.

Além de ter pesquisado a influência de Camões nas letras espanholas, Filgueira Valverde examinou em diferentes achegas os ecos do escritor singularmente na literatura galega. Quanto a isso, torna-se preciso lembrar sobretudo o artigo «Camoens en Rosalía» (1985), onde analisa o poema de homenagem ao autor luso, sob o título *Dend'as fartas orelas do Mondego*, publicado pela grande escritora galega, em 1881, nas páginas de um número extraordinário do *Jornal de Viagens* em comemoração do tricentenário da morte de Camões.

De resto, não pode omitir-se a faceta de Filgueira Valverde como tradutor camoniano. Com efeito, no volume *Camões* aparecem incluídas versões em espanhol de peças tradicionais, sonetos, canções, alguns fragmentos da Écloga II, vários episódios d'*Os Lusíadas*, uma cena do *Auto de Filodemo* e as cartas.

BIBL.: DASILVA, Xosé Manuel, «O padre Sarmiento e a estirpe galega do poeta lusíada Camões», *Actas do I Congreso Internacional de Onomástica Galega «Frei Martín Sarmiento»*, Santiago de Compostela, Asociación Galega de Onomástica-Instituto da Lingua Galega, 2007, pp. 69-86; FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, «La oriundeiz pontevedresa de Camões», *Diario de Pontevedra*, 31 dezembro 1924; 3 Janeiro 1925; id., «No solar galego dos Camões», *O Primeiro de Janeiro*, 10 de junho de 1953; id., *Camoens*, Barcelona, Editorial Labor, 1958 (há uma segunda edição publicada em Madrid, Editora Nacional, 1975, e uma terceira edição publicada em Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, publicado em português sob o título *Camões*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981); id., «Alma minha gentil que te partiste...», *Primera y Segunda Asambleas Lusitano-Gallega (Actas y Comunicaciones)*, Madrid, Real Academia Gallega, 1967, pp. 127-132; id., *La ascendencia pontevedresa de Camoens*, Pontevedra, Imp.

Hogar Provincial, 1968; id., «Prólogo», in COIMBRA MARTINS, António (org.), *IV Centenario de Os Lusíadas de Camões (1572-1592)*, Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid-Fundación Calouste Gulbenkian, 1972, pp. VII-XVI; id., «Bibliografía del IV centenario camoniano», *Colóquio-Letras*, 20, 1974, pp. 74-78; id., *Ainda sobre o Nome e a Ascendência dos Camões*, separata de *Bracara Augusta*, XXXIV, 77, 1980; id., «A ave dos Camoens», *Segundo Adral*, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, 1981, pp. 48-51; id., «Camoens, clásico español», in AA VV, *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1981, pp. 71-98; id., «La proyección de Camões en las letras españolas», *Os Lusíadas: Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1984, pp. 5-88; id., «Camoens en Rosalía», *La Voz de Galicia*, 9 de Dezembro de 1985, depois publicado em *V-Adral*, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, 1989, pp. 54-57.

Xosé Manuel Dasilva

FORMA CANCIONEIRO E AS RIMAS DE CAMÕES (A).

«Cancioneiro» é a designação frequente, entre os séculos XIII e XVII, sobretudo nas literaturas ibéricas, provençal e italiana, das coleções, em volume manuscrito ou em volume impresso, das poesias líricas, de tipo popular, tradicional ou culto, de diversos autores ou de um único autor.

A poesia medieval galego-portuguesa profana encontra-se coligida nos três cancioneiros coletivos denominados *Cancioneiro da Ajuda*, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*. O grande cancioneiro galego-português de poesia religiosa é constituído pelas *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X. Os primeiros cancioneiros castelhanos coletivos datam do século XV, sendo o mais antigo o *Cancionero de Baena*, coligido por Juan Alfonso de Baena provavelmente entre os anos de 1426-1430 e dedicado aos reis de Castela, Juan II e María de Aragón. Um pouco posteriores, são o *Cancionero de Stúñiga* e o *Cancionero de Palacio*. Em 1511 foi publicado o *Cancionero general* organizado por Hernando del Castillo, modelo do *Cancioneiro Geral* coligido por Garcia de Resende, vindo à luz em 1516. Um dos primeiros cancioneiros manuscritos de um único autor a ser organizado foi o *Cancionero* de Gómez Manrique (1412?-1490). O primeiro cancioneiro de autoria individual a ser impresso foi o *Cancionero de las obras de Juan del Encina* (Salamanca, 1496).

Nos séculos XVI e XVII, os cancioneiros manuscritos de autoria coletiva e de natureza miscelânea continuaram a ter grande fortuna, porque tanto a poesia lírica como a poesia satírica foram recolhidas e difundidas, em

grande medida, através de cópias manuscritas. Sublinhe-se, porém, que se tornaram habituais as denominações de «cancioneiros» para coletâneas que originariamente não se intitulam assim: por exemplo, o *Cancioneiro de Cristóvão Borges* foi designado deste modo pelo seu editor, Arthur Lee-Francis Askins, mas o seu possuidor, Cristóvão Borges, denomina-o «cartapácio de trovas»; o chamado *Cancioneiro de Mendes Brito* (ms. 17.719 da Biblioteca Nacional de Espanha) intitula-se «Poesias» e «Livro de diversas poesias e curiosidades»; o *Cancioneiro Fernandes Tomás* foi assim denominado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, mas o seu título é «Flores várias de diversos autores lusitanos».

Os cancioneiros, tanto de autoria coletiva como de autoria individual, podem ser organizados segundo a mera sucessão linear das composições, mas podem obedecer a critérios de organização como o agrupamento dos textos segundo modelos genológicos — como se verifica no *Cancionero general* de Hernando del Castillo — ou, nos cancioneiros de autoria coletiva, pela agregação das composições em blocos autorais.

O cancioneiro por antonomásia e arquétipo, durante séculos, dos cancioneiros de autoria individual é o *Canzoniere* de Francesco Petrarca (1304-1374), cujo título original é *Rerum vulgarium fragmenta* e que foi editado com títulos diversos ao longo dos tempos — *Rime sparse*, *Le Rime*, *Sonetti*, *canzoni*, *et triumpho*, *Le volgari opere del Petrarcha* ou simplesmente *Il Petrarca* —, até que modernamente se impôs a designação de *Canzoniere*. Escrito e reescrito ao longo de décadas, num laborioso processo de estratificação textual que se estende de 1335-1336 até quase ao termo da vida de Petrarca, embora os anos de 1349-1350 sejam de crucial importância para a elaboração da sua arquitetura textual definitiva, o *Canzoniere* de Petrarca, graças ao seu projeto autobiográfico no qual se aliam vida e poesia, realidade e ficção, e graças às conexões intertextuais estabelecidas entre os poemas, configura-se como um *macrotexto* com uma *dispositio* habilmente calculada dos seus *microtextos*. Estes possuem a sua autonomia relativa, mas o lugar que ocupam no *Canzoniere* e as suas relações mútuas na semântica da história narrada, sugerida ou aludida, conferem-lhes um relevante suplemento de sentido. Como marcas estruturadoras do macrotexto avultam os cinco sonetos iniciais, o primeiro dos quais (*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*) é o verdadeiro próêmio do *liber* e os restantes quatro constituem o

initium narrationis — estes sonetos prologais, como demonstrou Francisco Rico, têm como subtextos poemas de Horácio, Ovídio e Propércio —, e a última composição, a canção *Vergine bella, che, di sol vestita*, que culmina a *retractatio* anunciada no soneto proemial.

O conceito de *macrotexto*, elaborado pela filóloga e semioticista italiana Maria Corti, tem-se revelado um importante instrumento de descrição e interpretação de coletâneas de textos líricos, mas também de coletâneas de textos narrativos como contos e novelas. Uma coletânea de textos líricos ou de textos narrativos constitui um macrotexto, segundo Maria Corti, quando se verificar pelo menos uma das seguintes condições: «1) se existe uma combinação de elementos temáticos e/ou formais que se manifesta na organização de todos os textos e gera a unidade da coletânea; 2) se existe de facto uma progressão do discurso em função da qual cada texto não pode estar senão no lugar em que se encontra» (CORTI 1978, p. 186). Uma coletânea de textos líricos constituirá pois um cancioneiro, se, em conformidade com o cancioneiro por antonomásia que é o *Canzoniere* de Petrarca, satisfizer uma das condições enunciadas por Maria Corti. Observe-se, porém, como já ficou dito, que várias coletâneas de textos líricos, impressas ou manuscritas, são intituladas «cancioneiros» pelos seus autores ou organizadores, sem constituírem em rigor macrotextos.

O modelo dos cancioneiros petrarquistas, sem prejuízo da diversidade genológica, da heterometria e da estrutura pluritemática, tem como pressuposto ou como requisito fundamental, segundo alguns autores, a unicidade da mulher celebrada nos seus poemas. Sob esta perspetiva, que torna fluida a fronteira entre a memória autobiográfica e a poesia, seriam cancioneiros petrarquistas os *Amorum libri* (1499) de Boiardo e a *Délie* (1544) de Maurice Scève, mas não as *Rime* (1530) de Bembo. Um investigador como Antonio Prieto tem defendido reiteradamente a tese de que a obra poética de Garcilaso de la Vega (1501?-1536) constituiria um cancioneiro petrarquista dedicado a uma única amada, Isabel Freire, mas que a morte extemporânea do genial poeta o teria impedido de organizar editorialmente como tal. Nesta perspetiva, o poema inicial do cancioneiro seria o soneto *Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto* e o poema conclusivo seria a Écloga III (*Aquella voluntad honesta y pura*).

As *Rimas* de Camões só foram publicadas em 1595, cerca de quinze anos após a morte do poeta, tendo o seu organizador, provavelmente Fernão

Rodrigues Lobo Soropita, utilizado como fontes «livros de mão, onde estas obras andavam espedaçadas», ou seja, cancioneiros e miscelâneas que continham cópias de poemas atribuídos ou atribuíveis ao autor d'*Os Lusíadas*. Camões não teve portanto responsabilidades na organização das suas *Rimas*, cabendo ao citado Soropita o estabelecimento dos critérios de disposição editorial das suas poesias. Haverá, porém, nas *Rimas* marcas formais e semânticas que permitam configurá-las com um cancioneiro petrarquista, em conformidade com as características atrás formuladas?

É inquestionável que Camões escreveu um soneto-prólogo (*Enquanto quis Fortuna que tivesse*), que tem como destinatários os leitores do seu «breve livro», aos quais é proposto um pacto hermenêutico e no qual se exprimem amargas reflexões antropológico-morais sobre a natureza obscura e enganadora do Amor: «E sabeis que, segundo o amor tiverdes, / tereis o entendimento de meus versos.» Avisadamente, os responsáveis pela organização da 1.^a edição (1595) e da 2.^a edição (1598) das *Rimas* colocaram este soneto como poema proemial, porque ele confere sentido global ao «breve livro» (este efeito macrotextual desvanece-se, ou fica mesmo anulado, quando as *Rimas* se iniciam com as composições em medida velha, como acontece nas edições de Costa Pimpão e Hernâni Cidade). O organizador do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* compreendeu bem a função proemial do soneto, ao transcrevê-lo como o soneto n.º 2 do cartapácio e como o soneto n.º 1 de Camões. Já é discutível, a meu ver, que a função proemial do soneto esteja também convalidada pela sua localização no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (fl. 121 r.). Agostinho de Campos, no volume quarto da sua edição antológica *Camões Lírico*, enumera ainda outros possíveis cinco sonetos prologais — *Depois que quis Amor que eu só passasse, Eu cantarei de amor tão docemente, No tempo que de Amor viver soía, Pois meus olhos não cansam de chorar e Suspiros inflamados, que cantais* —, todos eles com características formais e semânticas que os legitimam a desempenhar a função proemial, em particular o soneto *Eu cantarei de amor tão docemente*, que nas duas primeiras edições das *Rimas* está ordenado em segundo lugar. O soneto *O culto divinal se celebrava*, que tem a sua matriz subtextual no soneto *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* do *Canzoniere* de Petrarca, poderia ser agregado ao bloco dos sonetos proemiais como o poema que assinala o *initium narrationis*, ou seja, a cena do enamoramento (à semelhança do

soneto *Era o dia em que fui d'amor vencido*, o soneto IV das *Rimas várias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes). O poema conclusivo e palinódico do hipotético cancionero camoniano, homólogo da canção petrarquista *Vergine bella, che, di sol vestita*, poderia ser as redondilhas *Sôbolos rios que vão*, embora sob muitas reservas.

O soneto proemial, na arquitetura do cancionero petrarquista, tem uma função catafórica, lançando luz sobre a semântica dos textos que seriam ulteriormente coligidos (ou que já estariam coligidos). Esta função catafórica é indissociável, no soneto-prólogo *Enquanto quis Fortuna que tivesse*, do pacto hermenêutico proposto aos leitores, que são solicitados a ler segundo o amor que tiverem, mas cuja liberdade subjetiva de leitura é engenhosamente orientada e, portanto, restringida pela *intentio auctoris*: o Amor, temendo que a escrita poética desvelasse os seus enganos, obscureceu o engenho do poeta com o tormento, impedindo-o de dar aviso dos seus malefícios. Na apóstrofe aos leitores, porém, com que se inicia o primeiro terceto, numa estratégia semântico-pragmática caracteristicamente camoniana, a *persona* lírica revela esses malefícios: o Amor *obriga* os amantes a serem *sujeitos a diversas vontades* — atente-se na acumulação de vocábulos semanticamente coatores —, isto é, aliena a sua liberdade, impondo-lhes servidões e contradições. Os «casos tão diversos» que podem ser lidos no «breve livro» — significará este sintagma uma oposição entre a brevidade da projetada coletânea lírica, eventualmente circunscrita a sonetos, e a extensão do magno poema épico? — são «verdades puras» e «não defeitos», isto é, são verdades vividas e sofridas e não fantasias, faltas ou desvios da verdade. Trata-se do tópico fundamental da retórica da poesia como *imitatio vitae*, como expressão de verdades experimentadas e não como labores de «delicadas escrituras».

Nos poemas ulteriores a este soneto-prólogo, os leitores não têm dificuldade em coligir isotopias, não raro de caráter obsidiante, que desempenham uma função fortemente coesiva entre os textos do «breve livro»: o sentimento agónico dos erros cometidos, a memória de mágoas, de misérias e desterrós, a perseguição da fortuna adversa e cruel, o desconcerto da vida, a fugacidade da alegria e o «longo e amaríssimo tormento» do amor, a melancolia irresgatável... Não teria sido difícil a

Camões organizar, à luz do referido soneto-prólogo, uma coletânea de poemas intencionalmente macrotextual.

Todavia, as *Rimas* de Camões não satisfazem um requisito fundamental para que possam ser consideradas, segundo alguns estudiosos, como um cancionero petrarquista: a celebração de uma única mulher amada, à semelhança da Laura de Petrarca. Se o soneto proemial *Eu cantarei de amor tão docemente* evoca e invoca uma Senhora que será objeto do canto amoroso, o soneto *No tempo que de Amor viver soía* desenvolve e reitera o tópico antipetrarquista das múltiplas mulheres às quais o poeta dedicou o seu amor («em várias flamas variamente ardia»). Aliás, a onomástica das mulheres celebradas nas *Rimas* é reveladora destas «várias flamas»: Natércia, Dinamene, Bárbara, Violante, ...

BIBL.: BELTRÁN, Vicenç, «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, 1998 (LXXVIII, 1-2); BELTRÁN, Vicenç, PAREDES, Juan (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de Cancionero*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006; CABELLO PORRAS, Gregorio, *Barroco y cancionero*, Málaga, Universidad de Málaga — Universidad de Almería, s/d; id., *Ensayos sobre tradición clásica y petrarquismo en el Siglo de Oro*, Almería, Universidad de Almería, 1995; CAMPOS, Agostinho de, *Camões Lírico. Quarto Volume. Sonetos Escolhidos*, Paris-Lisboa, Livrarias Aillaud e Bertrand, s/d; CORTI, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976; id., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978; DASILVA, Xosé Manuel, «Para uma caracterização do soneto-prólogo na poesia camonianiana», *Revista Camonianiana*, 3.^a s., 12, 2002, pp. 55-99; FEDI, Roberto, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990; GORNI, Guglielmo, «Le forme primarie del testo poetico», in ROSA, Alberto Asor (dir.), *Letteratura italiana. III. Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984; MARNOTO, Rita, *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; MICÓ, José María, *Las razones del poeta. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges*, Madrid, Gredos, 2008; PRIETO, Antonio, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, SGEL, 1975; id., *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984, t. I; QUONDAM, Amedeo, *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara, Franco Cosimo Panini, 1991; RICO, Francisco, *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992; SANTAGATA, Marco, *Dal sonetto al canzoniere*, 2.^a ed., Padova, Liviana Editrice, 1989; id., *I Frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992; TESTE, Enrico, «Alcuni appunti per una descrizione del macrotesto poetico», in COVERI, Lorenzo (organização de), *Linguistica testuale*, Roma, Bulzoni, 1984; WILKINS, E. H., *Vita del Petrarca e la formazione del «Canzoniere»*, Milano, Feltrinelli, 1985.

Vitor Aguiar e Silva

G

GAMA, Vasco da (Sines, c. 1469-Cochim, 1524; *Os Lusíadas*, 1572)
Acontece que o Vasco da Gama da história não se pode adequar plenamente ao *Vasco da Gama* que é protagonista de eleição d'*Os Lusíadas*. O capitão lusitano, que no poema camoniano é um *imigrante* (PARSONS 1980), uma personagem que procede do mundo da realidade factual, vai habitar uma obra compósita, simultaneamente crónica rimada, discurso epidíctico e poema épico. A crónica pode-se adequar ao discurso epidíctico, o que não quer dizer que se possa abrir os maravilhosos. Se o fizer, deixará de ser crónica. A *mise en intrigue* do poema resulta assaz estranha, porque permite uma solução de continuidade entre factualidade histórica, verosimilhança e maravilhoso inverosímil. O poema sofre de um evidente desajuste conteudístico e mereológico. As suas partes não encaixam num todo. E nem sequer encaixam umas nas outras. Vasco da Gama tanto entra em contacto com o rei de Melinde quanto com o Adamastor. E chega a dormir muito nobremente, por muita carga alegórica que se queira encontrar no facto, com uma deusa (*Os Lusíadas*, IX.87). Apesar de tanto protagonismo, afastado de uma verdadeira competência ficcional, dada a sua excessiva colagem à história, Vasco da Gama debate-se numa inadequação genérica. Debate-se entre a realidade e a ficção, entre a retórica e a poesia, entre a crónica e a (in)verosimilhança. O Gama, que não é um ente de ficção porque é uma pessoa histórica cuja existência pode ser verificada documental e factualmente, de acordo com uma crença *de re* diferida, acaba por depender, contudo, no que respeita à sua valorização existencial, de um sujeito gramatical que não possui realidade denotativa e só *in-existe* dentro do universo de um determinado discurso, de um discurso histórico-epidíctico. De um ente tão excessivamente formalizado que se crê capaz de atingir o estatuto de modelo. O que sobra do discurso histórico-epidíctico é o que *Os Lusíadas* tem de poesia. O caso complica-se pelo que a retórica contém de imanentemente poético. Os instrumentos de formalização, na retórica e na poesia, são os mesmos. O que difere é a intenção. Uma intenção que não tem em conta a inadequação sincrítica. Numa palavra, se é plenamente aceitável dizer /O Gama é um

Eneias/, será adequado dizer, dentro de uma discutível assunção de heroicidade, confundindo o argumento com a função, /Eneias é um Gama/? A *auxésis* camoniana não pode ir tão longe sem, em maior ou menor medida, ceder ao impulso dissolvente da ironia. Tenhamos em conta que a retórica não é concebida para atingir a universalidade. Não se dá bem com o universal estético. Nem todas as entidades individuais podem aceder inocentemente à universalização, sobretudo quando, mais do que uma lógica dominante, o processo de universalização depende de uma estética dominante ou, no caso de Vasco da Gama, de uma dominante estético-retórica, que nada tem a ver com a complexa e profunda formalização poética a que foi submetido o Eneias virgiliano, humana e não só retoricamente sublime, que está a servir, na medida do possível, de modelo, e, arrogantemente, até a ser superado. Volto a chamar a atenção para o facto de a retórica nunca ter sido meio de universalização estritamente estética. Por isso Aristóteles teve o cuidado de a separar da poética. O excesso de vitalidade histórica do Gama, que, seja qual for o seu valor imanente, é formalizado no poema-discurso epidíctico através de uma manipulação preferentemente retórica, alimenta-se, paradoxalmente, dos atributos e propriedades de um pseudossujeito inscrito num tipo de discurso de carácter mitológico-ficcional. O atractor escolhido é excessivo. É complicado, para um ser de carne e osso, ser *outro* Ulisses ou *outro* Eneias. Por outro lado, cabe perguntar: quem é «o peito ilustre Lusitano» (*Os Lusíadas*, I.3.4) que Camões se propõe cantar? Faria e Sousa põe o dedo na ferida: «Yo he vivido muchos años en la opinión de que este Pecho ilustre Lusitano, que es el héroe de este Poema, avia de ser necesariamente el Rey don Manuel [...] Obligòme a esto el ver que quieren los observadores de la Poética, que el heroe que se ha de cantar debe ser essento de poder ageno; libre digo, que no reconozca superior; y esso còcorre en el el Rey don Manuel, i no en Vasco de Gama.» Embora, mais adiante, o comentador felgueirense atribua o protagonismo do poema a Vasco da Gama, a questão levantada, tendo em conta as orientações das poéticas normativas coetâneas, não é de fácil solução. O «forte Capitão», regido pela fidelidade, pela lealdade — Fernão de Magalhães, ao cumprir a sua viagem de circum-navegação às ordens de Carlos V é «no feito, com verdade, / Português, porém não na lealdade» (*Os Lusíadas*, X.140.7-8) — e pela obediência, virtudes próprias dos «verdadeiros Portugueses» (*Os*

Lusíadas, IV.38.4), o que dá a entender que também há falsos Portugueses (por exemplo, o Velho do Restelo), que ao serem falsos, ao fugirem à uniformidade de informação, deixam de ser Portugueses —, carece de espontaneidade e de verdadeira capacidade proairética. Como *obligateur* (BREMONT 1973), cerceando nos seus vassallos o individualismo que a partir de Burckhardt se vem atribuindo ao homem renascentista, D. Manuel não é só um superior: é um senhor (*dominus*) pessoal especializado na utilização do imperativo modal. A Monarquia é autoritária. A ordem, que encerra, mais ou menos subtilmente, a intimidação, tem como efeito perlocutivo a inquestionável obediência: «Por vos servir, a tudo aparelhados; / De vós tão longe, sempre obedientes; / A quaisquer vossos ásperos mandados, / Sem dar reposta, prontos e contentes» (*Os Lusíadas*, X.148.1-4). A obediência não pode ser questionada. A consciência do Gama, a sua idealização narcisista do *eu*, longe de partir da sua individualidade estrita, resulta da identificação com um ideal, simultaneamente pessoal e coletivo, imposto de cima para baixo. O *Über-Ich* adquire para o sujeito função de modelo e valor de juiz. *Surveiller et punir!* A vigilância e o castigo, num regime conformado pela uniformidade de informação, são ocorrências públicas, de carácter exemplar. Por outro lado, a arte, bafejada pelo neoplatonismo, assenta, por vezes, numa idealização excessiva. E, outras vezes, malévola. No meio de tudo isto, D. Manuel serve-se de pessoas que o servem, de pessoas que o prolongam e nas quais Ele se prolonga. *Eu* sou nós, nós sou *Eu*, *Eu* somos nós e nós, sem na realidade o sermos, so(u)mos o *Rei*. Já Gregos e Romanos antepunham a identidade política à individual. Primeiro precisavas de ser romano; depois poderias ser Fábio, Marco ou Fúlvio. Mas o português camoniano não se identifica propriamente com a Nação: revê-se no Rei, na Monarquia. Vê o Estado no Governo. Os Portugueses são indelével e misticamente, até ao ponto de roçar a blasfémia — «El alma sólo es de Dios», escrevia Calderón de la Barca em *El alcalde de Zalamea* —, mártires monárquicos: «Por vós, ó Rei, o espírito e carne é pronta» (*Os Lusíadas*, IV.80.8). Pátria, nação e monarquia confundem-se, em mescla consolidada pela competência sacralizadora da Igreja. Este é o credo veiculado pelas crónicas coetâneas. Parece, contudo, que entre o encómio das instituições vigentes e a livre criatividade de Camões há, por vezes, se não uma aberta dissidência, pelo menos uma certa inadequação.

Contido e determinado pelo código que governa o poema, o autor, que nem sempre pode dizer o que gostaria de dizer, tem que vigiar e reprimir a sua espontaneidade criativa. Vasco da Gama é sobretudo um herói sinedóquico que, muito à maneira medieval, se deve incondicionalmente à Causa que representa e à autoridade do seu Senhor. Pode-se medir vantajosamente com Héracles, pelo menos antes de o Grão Tebano se livrar de Euristeu, ou com Odisseu, embora o Gama, completamente misógino, nunca chegue a ter uma Penélope, para não falar de Calipso, não vá comprometer a dignidade do Rei que ele sinedoquiza. A simplicidade demótica e provinciana da épica epidíctica camoniana sobrepõe-se à complexidade estética, à densidade moral e à elaboração técnica do modelo canónico. É uma questão de densidade cultural. O valores da Antiguidade são mais valores. Se a poesia, n' *Os Lusíadas*, é uma secreção da retórica, no poema de Virgílio, a retórica, apesar da sua onnipresença, é uma secreção da poesia. A submissão à retórica é o cerne estrutural d' *Os Lusíadas*. O chefe da expedição lusitana é um vassalo, um criado do Rei. Cumpre ordens, o que lhe impede qualquer assomo de independência prática. O Rei é um indivíduo acessível, pelo menos para uma minoria seleta, mas também é um campo cultural onde se inscrevem e interpretam os acontecimentos. É um modelizador da história. Como nos ensina o *New Historicism*, tomando a liberdade de aplicar a D. Manuel o que L. Montrose diz da Gloriana de Spenser, o Rei (a Rainha) permite que as pessoas que se arvoram em sujeitos acabem por tombar na sujeição. Na ação veiculada pela épica dinástica, o sujeito empírico não goza de autonomia prática. Está ligado ao Monarca, num pacto de sujeição, pela obediência, cristalizada no onnipresente regimento. «E assim juro que na execução e obra deste descobrimento que vós meu rei e senhor me mandais fazer: com toda fé, lealdade, vigia e diligência eu vos sirva guardando vossos regimentos, que para isso me forem dados...», diz Vasco da Gama a D. Manuel (BARROS, pp.188 e ss.). O capitão, consultando sempre o seu regimento, tem de seguir «a certa rota» (*Os Lusíadas*, I.100.3) e não pode fazer digressões caprichosas. É uma função do Rei. É um pau-mandado. Nada tem a ver com o Eneias subtextual, que faz gala de uma isenção, de uma dignidade, de uma capacidade de iniciativa e de uma autoridade próprias de um verdadeiro Rei. Eneias, movido apenas pelo sentido de missão, pelos ocultos desígnios do *Fatum* determinista e pela sua imarcescível *pietas*,

não tem um senhor político a quem obedecer. Obedece mais a determinações históricas e genealógicas. Num poema religioso, e até litúrgico, Eneias só está limitado pelo seu sentido de missão e pela sua própria responsabilidade. Eneias é um herói político e humano. Vasco da Gama, diferentemente, submetido à autoridade senhorial, não tem, apesar da sua identidade abstratamente hiperbólica, arcaboço para sustentar a prática criativa, com todo o seu dinamismo comportamental emergente e a sua aptidão proairética do herói da épica clássica. As forças que o dominam são a obediência, a lealdade e a fé. Repousa num arcaboço monárquico-religioso que já não consegue vingar nas repúblicas italianas. O comportamento do herói lusíada é previsível porque se apresenta como mera função de um argumento substancial que o excede e do qual ele é, simplesmente, o protagonista eventual e substituível. O português deve-se à função que lhe é atribuída. O herói camoniano, chame-se ele Moniz, Álvares Pereira, Gama, Cabral, Albuquerque, Pacheco Pereira ou Almeida, é português, cristão (católico) e monárquico. A sua grandeza provém destes três fatores. Se não for católico e monárquico, não será um verdadeiro português. E para ser um verdadeiro português tem por força de ser católico e monárquico. Não importa que, partindo de princípios básicos da lógica e da ontologia formal, para ser português só tenha que ser português, embora não seja nem católico nem monárquico. Sendo português, poderá ser muçulmano, protestante ou judeu. Será que pode? É um momento histórico, que virá a ser reiterado, no qual o regime político se confunde com a Nação, tomando a liberdade de a assimilar e definir, estendendo a definição assumida pela cúpula a cada um dos seus componentes, seja qual for o seu estatuto hierárquico. Quem descreve a realidade é o dono do prédio, D. Manuel, que é o rei *proprietário*. A identidade individual é imposta. Há uma minoria atenta e ativa que toma decisões e impõe programas de ação. A maioria absoluta obedece, levada insensivelmente pela melodia que a minoria ilustrada compõe para solenizar as ocasiões relevantes. Por vezes tem-se a impressão de que Camões está a desempenhar a função de compositor e maestro dessa desmesurada sinfonia. Torna-se sobremaneira evidente que, acentuando uma tendência já existente nas crónicas quinhentistas, n' *Os Lusíadas* a pessoa histórica é submetida a um processo de retorização. Segundo a teoria da referência direta, paradigma hoje dominante na filosofia da

linguagem, o Nome Próprio denota, mas carece de significado. A manipulação retórica encarregar-se-á de acumular os sentidos. O herói aparece-nos, por vezes, veiculado pelo Nome Próprio; outras, é designado pela função: é o capitão. E, pelo menos duas vezes (*Os Lusíadas*, I.92.7; II.14.5), ele é «o Português» por antonomásia. Quanto à adjetivação que merece, Vasco da Gama, que, paradoxalmente, se apresenta com os atributos de um paradigma ideológico, numa viagem que, dispensando a crónica, caberia perfeitamente num *logbook*, é «ilustre» (*Os Lusíadas*, I.12.7), «nobre» (II.16.1), «forte» (II.107.7), «sublime» (III.3.2), «discreto» (VIII.86.1), «cauto» (IX.7.1), «claro» (X.3.4) e «felice» (X.75.8). A designação funcional do herói fáctico também merece uma qualificação nobilitante. O Capitão é «forte» (I.44.1), «sublime» (I.49.4), «valeroso» (I.64.1; II.2.3; II.109.1), «ilustre» (II.60.5; II.85.6; IX.85.6), «esclarecido» (II.83.2) «facundo» (V.90.1), «estranho» (VII.49.6), «grande» (VIII.60.5; X.45.5) «sábio» (IX.9.6) e, finalmente, «felice» (X.75.8). Vasco da Gama, *n'Os Lusíadas*, sobe a divino sem chegar a ser humano. Mera função, carece de vida privada. Pode-se observar, ao longo do poema, como a generalidade estática dos atributos, transformados em epítetos — os *epitheta ornantia*, segundo Lausberg, ao exprimirem uma parte da significação já inerente ao substantivo, devem ser considerados como uma variante subordinante da sinonímia — não se diminui minimamente ante as exigências da prática contingente. Qualquer tarefa eventual poderá ser devidamente amplificada. O que não quer dizer que venha a ser universalizada. As marcas práticas do sujeito nem sempre coincidem com a sua qualificação abstrata. No poema, o atributo, frequentemente de vocação estática, destoa por vezes da proposição verbal, ditada por um sentido narrativo imediato. É de salientar que muitos destes qualificativos são prioritariamente aplicados ao Rei, de quem o Gama é uma função. Talvez por isso, mesmo antes de qualquer justificação prática, Vasco da Gama nos seja introduzido como ilustre — «Dou-vos também aquele ilustre Gama» (*Os Lusíadas*, I.12.7) —, qualificativo que, como nos lembra Faria e Sousa, lhe vem de el-Rei D. Manuel. Se atribuírmos a Vasco da Gama uma identidade transmundana, que lhe permita ser o mesmo indivíduo através de vários mundos possíveis, poderemos tratar de compreender homogeneamente o Gama histórico, o fabuloso, o retórico, o que acede à crónica, o poético, o ideológico. E se

quisermos, à maneira de David Lewis, podemos aceitar a noção de *worldbound individuals*, assente nas *contrapartidas* (*counterparts*) de um mesmo indivíduo que se multiplica, continuando a ser o mesmo, em diferentes mundos possíveis. O que é certo é que Vasco da Gama se dá perfeitamente com a retórica. A retórica é o seu *habitat*. Mas, mesmo retorizado, presta-se perfeitamente à narração histórica. A retórica altera, mas não dissolve a sua identidade. Ao entrar na inverosimilhança, porém, Vasco da Gama torna-se sujeito de (a) uma linguagem meramente intencional, perdendo assim a sua ancoragem referencial. Seja como for, o Vasco da Gama do poema só recobre parcialmente o seu *counterpart* histórico, embora persista numa mesma identidade. Ao abordar o problema da identidade, temos receitas para todos os gostos. Apelarei a uma tese venerável, a da identidade dos indiscerníveis. Dois objetos qualitativamente idênticos não poderão ser numericamente distintos. Será o mesmo o Gama que passeia pelo tombadilho do seu barco que o que se envolve, em contubérnio hierogâmico, com a Tethis da *fermosa* Ilha. É este último um ato oficial que se celebra «nos paços» e não «pelas sombras, entre as flores» (*Os Lusíadas*, IX.87.7-8), distinguindo o seu nobre protagonista, materialização sinedóquica do Rei, do «vulgo vil sem nome» (*Os Lusíadas*, IV.41.1) do anónimo povinho natural e anonimamente erotizado. O Gama tem mais de Rei que de Português. «Aqueles sós direi que aventuraram / Por seu Deus, por seu Rei, a amada vida» (*Os Lusíadas*, VII.87.1-2). O Gama distingue-se mais como narrador que como ator. Tem uma dualidade funcional óbvia. O Gama é narrador autodiegético do descobrimento que protagoniza e narrador heterodiegético, que se esforça em ser homodiegético, da História de Portugal que conta ao Rei de Melinde. Vasco da Gama é um narrador delegado cuja ideologia é difícil destrinçar da do autor implicado. Ambos são movidos por uma obcecação monárquico-patriótica. Vasco da Gama é, sobretudo, um herói sinedóquico, bastante mais ligado à figura do Rei que à Nação propriamente dita. O Gama é uma versão oficial do país. Uma versão que, apesar do seu aparente porte dogmático, não carece de ironia corrosiva. *Os Lusíadas*, contudo, não é um poema que se possa ler dogmaticamente, já que oferece brechas por onde bem podem penetrar a corrosão e ironia. Fica por saber até que ponto o Gama reflete a maneira de estar de Luís de Camões, já que ignoramos o verdadeiro alcance da

mediação mimética operada pelo emissor. Não será que é um produto imaginário que guarda uma relação inquantificável com as ignoradas convicções do seu autor? Ler Camões no Gama é sumamente arriscado. Mais arriscado ainda será ler Vasco da Gama em Luís de Camões.

BIBL.: BARROS, João de, *Ásia*, ed. António Baião, Lisboa, IN-CM, 1988 e ss.; BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973; KINNEY, Arthur F., «Rhetoric as Poetic: Humanist Fiction in the Renaissance», *ELH*, 1976, Vol. 43, N.º 4, pp. 413-443; LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de Retórica Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982; LEWIS, David, *On the Plurality of Worlds* (1986), Oxford, Blackwell, 2001; PARSONS, Terence, *Nonexistent Objects*, New Haven e London, Yale University Press, 1980; SOUSA, Manuel de Faria e, *Lusiadas Comentadas*, Madrid, por Ivan Sánchez, 1639.

Luís de Oliveira e Silva

GÂNDAVO, Pero de Magalhães de. Há alguma dificuldade em estabelecer quem seria Pero de Magalhães de Gândavo. É mais certo que fosse o Pero de Magalhães, nascido em Braga, humanista latino, de origem flamenga, professor na província de Entre-Douro-e-Minho, onde residia. Em 1574, Gândavo já publicara, sob o longo título de *Regras Que Ensinam a Maneira de Screver a Ortographia da Língua Portuguesa, com Um Diálogo Que Adiante Se Segue em Defesa da Mesma Língua*, um guia fácil, de pouco mais de quarenta folhas, que visava não ao leitor culto, mas ao que não sabia «que coisa é nome e que coisa é verbo». Este opúsculo teve várias edições na época. O vezo de se fazer entender pelo público aparece nas obras que deixou; preocupava-se em ser conciso e usar vocabulário de fácil entendimento. A *Historia da Terra de Santa Cruz a Que Vulgarmente Chamamos Brasil* dirigia-se aos patrícios que quisessem povoá-la, colonizá-la. É a primeira História do Brasil, a descrição da nova terra, já com boa ocupação de colonos, alguma agricultura e tempo decorrido (cerca de 75 anos depois da descoberta), certamente um relato de quem viveu algum tempo na província, nos sítios do litoral, e deles faz um relato minucioso. Bem organizado, separa os assuntos em capítulos, em linguagem coloquial. A obra foi elaborada. A *História...* teve duas versões anteriores, manuscritas, com destinatários distintos: a primeira, *Tratado da Província do Brasil*, para a rainha D. Catarina de Portugal, com 9+8 capítulos, e a segunda, *Tratado da Terra do Brasil*, dirigida ao cardeal-

infante D. Henrique, com 9+9 capítulos. O saudoso professor Emmanuel Pereira Filho, em artigo bem documentado, coteja os dois manuscritos, concluindo que são duas versões com algumas diferenças, mas diferenças de **redação** e não de **autor**. Ambos teriam sido escritos entre 1567 e 1569 (ver PEREIRA FILHO, Emmanuel. As duas versões do *Tratado de Pero de Magalhães de Gandavo*, in *Revista do Livro*, n.º 21-22. INL, RJ, Brasil. 1961.) Os dois *Tratados* seriam refundidos e ampliados entre 1570 e 1572 na obra maior, impressa em 1576, com mais informações. No cotejo que o eminente filólogo fez entre os manuscritos e a *História da Província de Santa Cruz...*, é comprovada a «filiação». A obra é mais famosa por ter dois poemas de Camões na abertura, dos raros publicados em vida do Poeta. O livro de *História...* tem poucos exemplares localizados. Talvez fosse uma política do governo para resguardar a colónia, difícil de patrulhar: já andavam a pilhar pela longa costa. No Brasil há dois exemplares, um deles também em fac-símile na internet, mais duas reedições, de 1995 e 2004.

Dinah Moraes Nunes Rodrigues

GARCILASO DE LA VEGA. (Toledo, 1501-Nice, 1536). Da ilustre linhagem dos Santillana y Pérez de Guzmán foi educado na corte dos Reis Católicos e entrou muito jovem (1520) ao serviço do Imperador Carlos V (acompanhando a corte em Valladolid, Burgos, Toledo...), que o distinguiu com honrosas mercês (assistiu à sua coroação em Bolonha e foi seu representante na corte francesa) e delicadas missões, para as quais lealmente contribuiu com importantes feitos de armas: combateu ao seu lado contra os Comuneros (foi ferido na Batalha de Olías); lutou em Rodes na estéril expedição contra os Turcos (na qual também participou Boscán), na campanha de Navarra contra os Franceses, na campanha contra Florença... Desterrado a uma ilha do Danúbio — «rio divino», nos seus versos — por assistir ao casamento de um seu sobrinho, que militava no bando dos Comuneros, foi perdoado por intervenção do duque de Alba, mas devendo escolher entre recluir-se num convento ou desterrar-se a Nápoles. Escolheu Itália, ao serviço do vice-rei D. Pedro de Toledo, onde, no tempo em que desempenhava as missões diplomáticas que lhe foram encomendadas, correu aventuras amorosas, se relacionou com a mais culta

aristocracia e ganhou a amizade dos mais importantes humanistas da época (Bembo, Tasso, Galeota, Telesio, Tansillo...) e onde escreveu o mais depurado da sua produção poética. Também na península cultivava a amizade dos mais notáveis génios (Boscán, Sá de Miranda, Juan de Valdés, Hernando de Acuña, Ginés de Sepúlveda...).

Quando voltou retomou a sua atividade militar, sendo ferido pelos Turcos na campanha de Tunes de 1534. Morreu como um herói: quando ante a impaciência do Imperador não se rendia a fortaleza de Muy (perto de Fréjus, na Provença), como mestre de campo dos três mil soldados que a assediavam, lançou-se à frente deles sem casco nem couraça, recebendo uma ferida de pedra que, poucos dias depois, em outubro de 1536, lhe causou a morte com apenas trinta e cinco anos. Morreu no cume da sua carreira militar, cortesã e literária. Sá de Miranda, influenciado por ele sobretudo nas éclogas, numa delas, *Nemoroso*, chorou a sua morte.

O Imperador casou-o em 1525 com a nobre e rica dona Elena de Zúñiga, casamento prematuro e equivocado, que nunca será mencionado na sua obra: no ano seguinte, conheceu dona Isabel Freire, dama portuguesa da também portuguesa imperatriz dona Isabel e a Elisa dos seus versos, da qual se enamorou perdidamente (que não lhe correspondeu). Nunca seria esquecida e viria a ter importância decisiva na sua inspiração poética.

Quando morreu, as suas obras foram confiadas ao seu grande amigo Boscán, cuja viúva as publicou sete anos depois como volume quarto das do poeta de Barcelona, até que em 1569 foram publicadas em tirada autónoma em Salamanca. Francisco Sánchez de las Brozas, «El Brocense», o ilustre catedrático de Retórica da universidade salmantina, cedo se apercebeu da importância do toledano e em 1574 publicou a primeira edição crítica da história literária espanhola, corrigindo o texto da edição conjunta com Boscán e com anotações de fontes clássicas e italianas. Em 1580, Sevilha conheceu uma edição mais erudita e com mais comentários: *Obras de Garci Lasso de la Vega com anotaciones de Fernando de Herrera*. Diversas edições (Tomás Tamayo de Vargas, 1622; José Nicolás de Azara, 1765) foram introduzindo algumas modificações; Tomás Navarro Tomás repetiu em 1911 a edição de Herrera de 1580 e que, em sucessivas reedições, é a mais usada nos nossos dias. Hayward Keniston e Elias L. Rivers publicaram edições essenciais baseadas na *princeps* da viúva de Boscán.

Garcilaso de la Vega deve ser considerado como uma das mais altas encarnações do cortesão renascentista, tanto por suas qualidades físicas como intelectuais: galhardo cavaleiro, intrépido guerreiro e cultivado homem de letras.

Além disso, como descendente da mais aristocrática nobreza, teve uma esmerada educação na corte, como era hábito entre a nobreza mais notável; Tamayo de Vargas atribui-lhe as mais apuradas qualidades físicas e morais, e um outro biógrafo da época no-lo descreve como «o mais formoso e galhardo de quantos compunham a corte do Imperador».

Perfeito modelo do homem renascentista, homem de armas e de letras («tomando ora a espada, ora a pena», como ele mesmo diz), tinha um acabado conhecimento do grego, latim, toscano e francês; as suas condições pessoais, o cunho de homem culto, refinado, elegante, a sua galhardia e arrojo chegaram a inspirar verdadeira emulação e furor popular; e, segundo Bembo, foi «o mais amado e obsequiado de quantos espanhóis tinham vindo a Itália».

Como poeta, a sua obra teve a maior transcendência na lírica castelhana, enfrentando os tradicionalistas defensores da «medida velha» e animando os seus amigos (Sá de Miranda e, sobretudo, Boscán) a escrever no *dolce stil novo*. Ao invés de, por exemplo, Sá de Miranda, desde o momento em que começa a escrever nas novas formas italianas nunca mais volta aos metros tradicionais peninsulares. Foi o adaptador definitivo dessas formas, introduzidas pelo seu amigo Juan Boscán, poeta medíocre, cujo mérito quase único é o de ter sido o seu primeiro cultivador (se excetuarmos o marquês de Santillana e Francisco Imperial, dois precursores mas toscos sonetistas). Desde o momento em que Garcilaso recebe a influência italiana (o soneto, o terceto, a canção, a lira, a rima interna, os versos soltos na *Epístola a Boscán*), o decassílabo disputará ao heptassílabo castelhano a primazia na lírica, com o que logra uma musicalidade e harmonia insuperáveis. Jamais a poesia tinha chegado a tão altas cotas de convivência entre musicalidade e sentido. Apesar de as suas composições mais perfeitas serem as églogas, é considerado também um dos grandes sonetistas da língua espanhola.

Como já foi dito a propósito de Boscán, também não é crível que Garcilaso precedesse Sá de Miranda na aclimação das formas italianas na península. E ainda que tenha conhecido a poesia italiana antes da sua

primeira viagem a Itália (1529), nos seus contactos com Andrea Navagero (humanista e embaixador de Veneza junto do Imperador) e com Baltasar Castiglione (núncio papal), sobretudo em Granada em 1526, onde devem ter coincidido por ocasião dos desposórios reais de Carlos V com dona Isabel de Portugal, é difícil demonstrar em Garcilaso um conhecimento profundo da poesia italiana, tendo em conta a sua juventude e a sua movimentada vida anterior que não lhe foi propícia para o repouso poético: nascido em 1501, em 1519 foi desterrado durante três meses da sua cidade natal por um tumulto civil; entre 1520 e 1522 participou muito ativamente na guerra das Comunidades; entre 1522 e 1524 nas campanhas de Rodes e dos Pirinéus; entre 1524 e 1525 passou um ano de noviciado no mosteiro de Uclés, como consequência da sua entrada na ordem militar de Santiago, casando em 1525 com dona Elena de Zúñiga... Chegamos assim a 1526, em que encontra algum repouso na corte, até 1529, em que faz a sua primeira viagem a Itália, ainda que a sua estadia poeticamente mais produtiva tenha sido a napolitana, a partir de 1532.

A obra de Garcilaso, curta mas de inquestionável qualidade, reduz-se a três églogas, duas elegias, uma epístola, cinco canções e trinta e oito sonetos, além de algumas composições na «medida velha». Também é autor de três odes em latim.

O mais excelso da sua poesia são as três églogas, compostas durante a sua estada em Nápoles (1532-1534) e a produção mais importante para valorar a evolução da sua obra. A que consta como primeira (ainda que composta em segundo lugar) é a mais valorada (conforme Rafael Lapesa, «marca o mais alto cume da poesia garcilasiana; [...] nenhuma [criação garcilasiana] chegou a tão estreita união do sentimento e da forma»). A égloga abre com um diálogo, que o poeta diz ter ouvido num recanto bucólico, entre dois pastores que contam os seus fracassos amorosos: Salício, que lamenta a infidelidade de Galateia, e Nemoroso, que chora a morte de Elisa. Não é fácil decifrar a correspondência real destes dois pastores: para El Brocense «Salício é Garcilaso; Nemoroso, Boscán, porque *nemus* é bosque»; mas Herrera, nas suas *Anotaciones*, Faria e Sousa, Menéndez y Pelayo e Pedro Salinas estabeleceram a que se considera a interpretação mais admitida: Salício e Nemoroso representam uma só personagem, o Garcilaso que corteja infrutuosamente a sua amada e o Garcilaso que chora irremediavelmente a sua morte. Para Salinas, o

valor supremo reside num processo de idealização que transformou a realidade numa criação de arte que eterniza os sucessos e os salva da sua destruição, porque o poeta espera encontrar-se com a sua amada na última realidade do céu; interpretação partilhada também por R. Lapesa e Dámaso Alonso. Adrien Roig, no entanto, expôs mais recentemente, em mais de uma ocasião, uma outra interpretação, segundo a qual Salício representaria o seu amigo Sá de Miranda.

A *Écloga II*, a mais extensa (com perto de dois mil versos), é também de estrutura complexa e, como na primeira, de difícil atribuição a personagens reais (o próprio Garcilaso, algum ou alguns membros da Casa de Alba...) dos pastores envolvidos nela, o que tem dado lugar a diferentes interpretações.

A *Écloga III* é a mais artística e convencional (e, portanto, sem a emoção da primeira), descrevendo uma paisagem do Tejo, onde se encontram diversas ninfas em ricas cenas mitológicas. Os pastores Tirreno e Alcino amam e cantam a beleza de Flérída e Fílis. Nesta écloga, que foi a última composição escrita por Garcilaso, o toledano mostra-se dominador dos mais requintados recursos artísticos, o que nos pode elucidar sobre a sua evolução poética acaso não houvesse morrido tão jovem.

Os sonetos são mais desiguais, ainda que alguns deles se possam contar entre as peças mais perfeitas de Garcilaso («O dulces prendas por mí mal halladas...», «En tanto que de rosa y de azucena...», «De aquella vista pura y excelente...», «A Dafne ya los braços le crecían...», etc.).

Entre as canções sobressai a dirigida a *La Flor de Gnido*, formosíssima dama que vivia nesse bairro napolitano, a qual Garcilaso pretendia que se interessasse pelo seu amigo Mário Galeota, namorado dela. Nesta canção introduz-se, pela primeira vez, na poesia espanhola, a estrofe denominada *lira* (devida à última palavra do primeiro verso desta composição).

Menor importância têm a *Epístola* (em versos livres), dirigida a Boscán, e as duas elegias, dirigidas a Boscán e ao duque de Alba.

Tematicamente foi influenciado por dois grandes poetas anteriores, como Ausias March e Jorge Manrique. Com este último, comparte algumas afinidades: obra reduzida mas de grande qualidade, aristocracia, vida palaciana e bélica... A temática garcilasiana gira quase sempre em torno do amor, o amor não correspondido, como Petrarca. Dona Isabel

Freire inspirou-lhe os mais cálidos e belos versos, sobretudo os referidos ao seu matrimónio e morte, ainda que também faça alusão a outros amores. Não há que insistir, por isso, na influência de Petrarca. Ternura, melancolia, análise dos sentimentos, o amor não correspondido, a morte da mulher amada..., são tópicos da poesia garcilasiana. E junto deles a dor pelo amor não conseguido, o conflito entre o amor sonhado e a imperfeita realidade lograda. Introspeção, análise do sentimento amoroso e ideia de sofrimento amoroso são características comuns a Camões, que o imitou em muitos passos.

Como corresponde a um verdadeiro cavaleiro renascentista, também a amizade é tema da sua poesia (Boscán, o duque de Alba, Mario Galeota, ...).

A valorização da natureza é outra inovação garcilasiana (na poesia castelhana e não na portuguesa, onde, por exemplo, Bernardim Ribeiro, em *Menina e Moça*, a dota de qualidades sensíveis, conforme o estado anímico das personagens), natureza livre de imperfeições, arquetípica do neoplatonismo, convencional, artificiosa, sobretudo nas éclogas («Corrientes aguas, puras, cristalinas»; vento «fresco, manso y amoroso»; ribeira «verde y deleitosa»). É uma natureza sempre idealizada em Garcilaso, por vezes também presente em Camões, ainda que neste predomine a natureza frequentemente assimilada ao sentimento amoroso do poeta.

Quanto à forma, os ensaios poéticos de Boscán convertem-se em perfeição em Garcilaso (de alguma maneira, pode estabelecer-se um paralelismo entre Boscán-Garcilaso e Sá de Miranda-António Ferreira; Camões ultrapassa o petrarquismo). O seu sentido da música («muy diestro en la vihuela y arpa»), a suave cadência de versos, a claridade, a supressão dos finais agudos da poesia anterior, o encavalgamento, a seleção de vocábulos (fora de toda afetação) de uso comum, fizeram da musicalidade a característica mais visível da poesia garcilasiana e contribuíram para criar a impressão de naturalidade e proximidade entre a língua falada e a poética. Superou a rigidez da poesia anterior de heptassílabos e endecassílabos com a variedade de metros e estrofes da nova poesia (soneto, lira, quartetos, tercetos...) que abriu os caminhos para a grande eclosão da poesia do Século de Ouro. Conforme já assinalaram

Dámaso Alonso e Rafael Lapesa, Garcilaso vence os seus modelos clássicos, infundindo um acento pessoal mais rico quando os imita.

Críticos e poetas de todos os séculos (desde os seus contemporâneos até à modernidade..., não esqueçamos que foi um dos guias da Geração de 27) admiraram o indiscutível poeta que dotou o castelhano de uma ilimitada capacidade para expressar os sentimentos amorosos. Já Cervantes no *Quixote* (2.^a parte, cap. LVIII) eleva-o nos seguintes termos: «Trazemos estudadas duas éclogas, uma do famoso poeta Garcilaso e outra do excelentíssimo Camões na sua mesma língua portuguesa.» A influência do grande poeta pagão que foi Garcilaso deixou-se sentir através de todos os séculos. Foi considerado um clássico por El Brocense, que lhe dedicou os seus *Comentarios* (1574); Fernando de Herrera as suas *Anotaciones* (1580); os seus versos (junto com os de Boscán) circulavam em cuidadas edições de bolso; mais de uma vez foram adaptados a matéria divina (Sebastián de Córdova Sazedo, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias cristianas y religiosas*, 1575). No século seguinte, a nova poesia barroca de Góngora e Quevedo substituiu Garcilaso, que apenas voltou a ser editado em 1765. Mas no século XIX, volta a ser reimpresso reiteradamente, além de que é publicada a bem documentada bibliografia de Fernández de Navarrete (Madrid, 1850), que marca o início dos estudos modernos sobre o poeta toledano, incluindo notabilíssimos estudiosos estrangeiros. A Geração de 27 fez dele o seu farol (Salinas, *La voz a ti debida*; Alberti, «Si Garcilaso volviera / Yo sería su escudero / Que buen caballero era», etc.), e desde esse momento a obra garcilasiana nunca mais perdeu atualidade.

Na poesia portuguesa, deixa-se notar a sua influência no Sá de Miranda das éclogas e, sobretudo, em Camões. São vários os paralelismos que se podem estabelecer entre ambos os génios peninsulares: foram fidalgos e viveram na corte (ainda que o toledano participasse mais intensamente destas duas condições); lutaram pela pátria e foram desterrados; sofreram grandes deceções amorosas e as plasmaram em versos imortais; tiveram uma exigente e sólida formação clássica e ambos significam a máxima perfeição peninsular da poesia amorosa do século XVI. Com estas características, é natural que o autor das *Rimas* imitasse o toledano: alguns versos do português são cópia de Garcilaso. No entanto, muitos deles vêm da Antiguidade Clássica, além de que outros estavam já em Petrarca; mas

tenha-se presente que o conceito de imitação era muito diferente do atual, uma vez que eram imitados os melhores e não era considerado plágio introduzir versos de outros autores ou glosar temas recorrentes (pense-se, por exemplo, no poema garcilasiano, com um antecedente, pelo menos, em Petrarca, e continuações em Camões, frei Luis de León...), valorizando a leitura atenta e a admiração por esses modelos... Contudo, se Garcilaso representa o mais alto cume da poesia renascentista, Camões ultrapassa o Renascimento: é o maneirismo (além da forma, um tratamento mais complexo do sentimento amoroso e da natureza). Vejamos, no entanto, alguns exemplos desta imitação camonianiana entre uma mais extensa lista que poderia ser invocada: Canção I, verso 43 «... un sentimiento grande ni pequeño...» — Soneto: «Passo por meus trabalhos tão isento / De sentimento grande nem pequeno...»; *Écloga III*, 78: «el sol subido en la mitad del cielo...» — Soneto: «Na metade do Ceo subido ardia...»; *Soneto IX*: «Senhora mía, si de vos yo ausente...» (tradução) — Soneto: «Senhora mia, se eu de vós ausente...»; *Écloga III*: «... de la pequeña sierpe ponzoñosa, / entre la hierba y flores escondida» — *Écloga VII*: «Olhae a serpe oculta na herva verde...»

BIBL.: ALCINA, Juan Francisco, ed., Garcilaso de la Vega, *Poesía completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989; FERNÁNDEZ-MORERA, Darío, «On Garcilaso's *Égloga I* and Virgil's», *Modern Language Notes*, XLII, 1974, pp. 273-280; id., *The Lute and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, London, Tamesis Books, 1981; GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, ed., *Garcilaso. Actas de la IV Academia Literaria Renacentista (2-4 de marzo de 1983)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986; GARGANO, Antonio, *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*, Nápoles, Liguori, 1988; LAPESA, Rafael, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985; MANERO SOROLLA, María Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

Ángel Marcos de Dios

GONÇALVES, António. Impressor da edição *princeps* (ed. *Ee*) d'*Os Lusíadas*, publicada em 1572. Com a mesma data, e igualmente assinada por António Gonçalves, saiu a edição *E*, cujo rosto apresenta invertida a gravura dentro da qual se inscrevem os dizeres do título.

Artur Anselmo

GONÇALVES, Francisco da Luz Rebelo (camonista) (Santarém, 15-11-1907-Lisboa, 23-4-1982). Professor, filólogo e camonista português. Após frequência do Liceu de Santarém (1917-1924), estudou na Faculdade de Letras de Lisboa, onde se licenciou (1928) e doutorou (1930) em Filologia Clássica. Lecionou cadeiras de Estudos Clássicos, Filologia Portuguesa e Estudos Camonianos na Faculdade de Letras de Lisboa (1930-1935, 1937-1939, 1951-1970), na Universidade de São Paulo (1935-1937) e na Faculdade de Letras de Coimbra (1939-1951), onde fundou o Instituto de Estudos Brasileiros (1941) e o Instituto de Estudos Clássicos (1944), assim como a revista *Humanitas* (1947). Mais tarde, fundou em Lisboa a revista *Euphrosyne* (1957) e o Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa (1966). Doutor *honoris causa* pela Universidade de Coimbra (1940) e por outras além-fronteiras, granjeou, a despeito do seu feitio celeberramente «difícil», amplo reconhecimento nacional e internacional, mercê das suas indiscutíveis qualidades como filólogo (patentes no magistral *Vocabulário da Língua Portuguesa*, publicado em Coimbra, em 1966). Dedicou a Camões alguns dos seus trabalhos mais importantes, especialmente no campo da crítica textual de *Os Lusíadas*, poema do qual planeava publicar uma edição crítica e ao qual consagrou excelentes estudos de teor filológico (incidindo sobre métrica, ortografia, pontuação, morfologia, onomástica), cuja consulta se revela ainda hoje indispensável. Estes estudos, a par de outros trabalhos sobre problemas de crítica textual nas *Rimas*, encontram-se reunidos, acrescidos de inéditos, no terceiro volume da sua *Obra Completa* (organizada pela filha, também ela classicista e estudiosa de Camões, Maria Isabel Rebelo Gonçalves). São trabalhos sólidos de quem estudou a fundo o texto de Camões — dir-se-ia debaixo do microscópio — e que merecem bem ser redescobertos, tanto mais que não surgiam ainda no seu livro mais conhecido de temática camonista, as *Dissertações Camonianas* (São Paulo, 1937), onde se ocupa de temas de exegese literária, por exemplo relativos à «Fala do Velho do Restelo» — «dissertações» essas que, tanto pela metodologia ultrapassada que lhes subjaz como pelo ideário questionável que veiculam, já não oferecem ao leitor contemporâneo a melhor imagem do seu autor.

BIBL.: ALBUQUERQUE, Maria Manuela Barroso de, e OLIVEIRA, Maria de Lurdes Flor de, «Na jubilação do Professor Rebelo Gonçalves», *Euphrosyne* 5, 1972, pp. 549-611; GONÇALVES, Francisco Rebelo, *Obra Completa III*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

Frederico Lourenço

H

HEBREU, Leão (Lisboa, 1460-1465/?). A relação entre Camões e Leão Hebreu reentra no quadro do neoplatonismo camoniano.

Leão Hebreu foi o nome adotado por Judá Abravanel, médico, filósofo e homem de letras nascido em Lisboa no seio de uma família judaica ligada à alta finança e dotada de grande erudição. Seu pai, Isaac Abravanel, era um destacado estudioso do pensamento hebraico, em particular da doutrina talmúdica e cabalística. A família foge de Portugal em 1483, passando para Espanha. Em 1492, Judá Abravanel encontra-se em Nápoles. Sucessivamente, a sua presença está documentada em Génova, Monopoli, Barletta, Veneza, Ferrara e Pesaro, remontando o último testemunho biográfico que lhe diz respeito a dezembro de 1520, em Nápoles. Além da sua obra fundamental, os *Dialoghi d'Amore* (1.^a ed. 1535), um diálogo entre duas personagens, Filone e Sofia, repartido em três livros, escreveu versos hebraicos e, eventualmente, sob sugestão de Gianfrancesco Pico della Mirandola, um tratado *De Coeli Harmonia*, cujo texto anda perdido.

A etiqueta de epígono que, por vezes, lhe é aplicada, carece de precisão. Os *Dialoghi d'Amore* são um livro complexo, enformado por uma argumentação densa e subtil, à qual o teor e a amplitude das áreas culturais envolvidas confere, logo à partida, grande especificidade. Apesar do véu de mistério que envolve a sua elaboração, a obra encontra-se intimamente ligada ao tecido cultural do segundo quartel do século XVI, em Itália.

Trata-se de um texto inacabado, que não terá sido escrito de forma contínua, e cuja cronologia suscita dúvidas. A sua estrutura nem sempre obedece a uma linha unitária e revela certas flutuações de posição, em particular relativamente a Aristóteles. Foi sujeito a interpolações, como o indicam as referências a S. João Evangelista e a Petrarca. Talvez tivesse sido originariamente escrito em português, em hebraico ou em latim, e depois traduzido em cadeia. A edição de 1535, publicada em Roma, apresenta uma tradução para toscano, com inflexões da zona de Siena e de Arezzo, feita por essa altura. Acompanha, na sua veste linguística, o

incremento conferido pelo papa Clemente VII, da família de Medici, ao uso do vulgar italiano.

Das duas grandes tipologias de tratados renascentistas sobre o amor, o tratado de especulação conceptual e o tratado de comportamento, os *Dialoghi d'Amore* inserem-se na primeira. Todavia, depois do grande florescimento do neoplatonismo, em Itália, entre finais do século XV e inícios do século XVI, verifica-se um certo esgotamento de horizontes, sem que se encare, de outro modo, a possibilidade de proceder a uma reforma doutrinária. O continuado exercício do pensamento filosófico, associado ao crescente intercâmbio de ideias entre vários grupos de intelectuais e entre diferentes gerações, levou a uma revivescência do neoplatonismo que superasse o que, nesse contexto, passara a lugar-comum. Uma mais profunda exploração dos meandros da alma e da forma pela qual se pode chegar até Deus, não através do abandono místico, mas através de um amor humano, alcançou grande receptividade no seio de um refinado círculo de eruditos, cujas aspirações iam além do recurso aos códigos literários comumente usados ou do decalque de comportamentos padronizados. Os seus interesses intelectuais visavam um tipo de especulação surpreendente, suscetível de abrir caminho ao desenvolvimento do neoplatonismo por outras vias. Uma delas é, precisamente, a tradição hebraica.

Assim se pode compreender que, em Itália, tivesse sido publicada, até aos finais do século XVI, cerca de uma dezena de edições do tratado de Abravanel, duas das quais batidas pela tipografia Manuzio. Mas, ao tempo de Camões, os *Dialoghi d'Amore* corriam também em castelhano, em latim e em francês. Das traduções quinhentistas para castelhano, Camões teria podido conhecer a primeira, publicada em 1568 (de Guedella Yahia, ou seja, Gedaliah Ibn Jachjah). A delicadeza da matéria nele contida fica patente na prescrição de expurgo, *principalmente de fábulas judaicas e platónicas*, imposta pelo *Catálogo dos Livros que se Proíbem*, de 1581. É possível que se visasse a tradução castelhana, mas desde o *Index* de 1561 que se arrolava um Leo Iudas.

Antes de Teófilo Braga, nem Faria e Sousa, nem outros comentadores incluíram Leão Hebreu entre as fontes camonianas, e, no *Dicionário Bibliográfico Português*, são-lhe dedicadas umas escassas linhas. A partir da menção de Teófilo, que fica contida num ensaio já tardio, e cuja

fundamentação não é explicitada, começaram então a surgir referências dispersas a essa possível relação, que ora a apoiaram, ora a circunscreveram, ora a interrogaram.

As questões sistêmicas que dizem respeito à relação entre Camões e Leão Hebreu incidem, primordialmente, sobre a congruência entre quadros de pensamento, o que é indissociável das respectivas fontes doutrinárias, e sobre o correlato conceito de amor. A partir daí, poder-se-ão considerar textos e passos específicos da obra camoniana, mas sem nunca perder de vista que a diversidade de situações e posicionamentos inerente a esse paralelo impede generalizações. Além disso, trata-se da tradução de uma linguagem filosófica através de outra linguagem de índole diferenciada, com códigos literários próprios, nas suas implicações periodológicas, genológicas, linguístico-retóricas e idiolectais. Camões nunca mencionou Leão Hebreu, e não foram identificadas, nos seus versos, citações dos *Dialoghi d'Amore*.

O tratado tem por fontes os filósofos helénicos, com relevo para Platão e Aristóteles, os peripatéticos, os pré-socráticos, os epicuristas e os estoicos, mas também Plotino, Ptolomeu e a poesia grega, em particular a homérica. Quanto aos pensadores do Renascimento italiano, destacam-se Ficino, Pico e Pontano. Além disso, retoma a escolástica islâmico-judaica e latina, a cabala, os escritos herméticos e os textos sagrados, ao mesmo tempo que acompanha o coevo desenvolvimento da tradição hebraica, em Itália, com Elia del Medigo e Iohanan Alemanno. Por conseguinte, o neoplatonismo é, para Abravanel, a grande plataforma que lhe permite interseccionar filões cuja conciliação, até então, não fora empreendida. Tal como Ficino e o círculo florentino tentaram integrar neoplatonismo e cristianismo, assim o autor dos *Dialoghi d'Amore* se propõe conciliar neoplatonismo e hebraísmo.

No plano sistémico, a componente judaica não se inclui numa possível conjugação entre Camões e Abravanel, o que limita, à partida, o alcance de um relacionamento estruturante. A partir daí, ficam em aberto, porém, várias possibilidades de confronto, inerentes à referida plataforma neoplatónica e à conceptualização amorosa. Todavia, dada a sua amplitude, haverá que ter em linha de conta eventuais fontes comuns.

No cerne da sua concepção de mundo, Leão Hebreu coloca o amor, enquanto força cósmica aglutinadora dos elementos. Sendo irradiação da inteligência divina, que atinge sempre um novo grau de perfeição na

escala dos seres, perpassa o mundo intelectual e o mundo corpóreo. Por amor, o inferior une-se com o superior, o espiritual com o corpóreo, o eterno com o corruptível e o universo com o Criador, segundo um princípio de harmonia universal, de racionalidade e de unidade, por entre a diversidade das formas. A criação do mundo, cujos termos são expostos e discutidos no III Diálogo, a partir de Platão, de Aristóteles e do texto bíblico, é suprema manifestação desse amor. Na elegia *Se quando contemplamos as secretas*, Camões contesta que o mundo tenha sido gerado a partir do caos, «mas só do pensamento casto e puro». Ora, não será necessário evocar Leão Hebreu a propósito desta noção de criação, sendo ela conforme ao *Genesis* e à exegese bíblica. Os termos em que é desenvolvida pela tradição cabalística, também apresentados no III Diálogo do tratado, levam, porém, à teoria dos ciclos da geração, que não parece ter ecos na obra de Camões.

A união de corpo e intelecto através de amor integra-se nessa noção de harmonia cósmica que aproxima Deus e o homem. Aliás, a noção de que a matéria pode não ter uma carga negativa encontra-se também em Proclo, Plotino ou no Pseudo-Dionísio, o Areopagita. Na obra camoniana, são pontuais os momentos em que o amor é representado como força cósmica que concilia corpo e espírito. Um dos pontos em que esse equilíbrio atinge o seu ápice são as trovas à *Bárbara escrava*. Sob a égide de amor, o ser amado, que Abravanel e toda uma longa tradição literária colocam a um nível superior na escala dos seres, o amante e a esfera natural harmonizam-se entre si, através de aproximações e transformações mútuas. Pelo seu distanciamento da normatividade petrarquista e dos códigos comumente usados, sendo vazado numa forma poética tradicional, a redondilha, e pela sua atmosfera exótica, o poema entra em sintonia com o ambiente no seio do qual se processara, em Itália, no segundo quartel do século XVI, o desenvolvimento de novas correntes no seio do neoplatonismo. Trata-se, contudo, de um plano muito geral.

Outro dos momentos em que essa harmonia sobressai, numa conjugação entre elevação através da sabedoria e elevação através do amor, declinada num grande quadro mitológico, é o episódio da Ilha de Vénus, em *Os Lusíadas*. Nos *Dialoghi d'Amore*, sustém-se que o carácter insaciável do amor honesto e do desejo é louvável, pois exprime uma vontade de aperfeiçoamento que também conduz a um mais alto grau de

conhecimento. Nesse episódio, depois da união entre as ninfas e os nautas, Vasco da Gama ascende até uma colina onde lhe é dada como prémio a máquina do Mundo, que simboliza uma forma sapiencial superior, de origem divina, conjugando o plano terreno com a plenitude intelectual. A mitologia adquire, nesse quadro, um simbolismo ético, cognoscitivo e estético-teológico, que vai ao encontro das concepções a esse propósito expostas no III Diálogo. Mas se é viável uma remissão para o Boccaccio da *Genealogia Deorum*, a eventual ironia que plasma o episódio decorre de outros parâmetros, como é o caso de Ariosto.

Enquanto processo aberto à efusão do cosmos, o amor é reiteradamente apresentado como desejo de algo deleitável, mas que falta. Camões maneja estes conceitos com grande subtileza no soneto *Pede o desejo, Dama, que vos veja*. A não satisfação do desejo é, para o poeta, um modo de perpetuar um afeto natural, mantendo-o. Desta forma, a relação entre amor e desejo leva a marca da célebre dialética camoniana, que não se consubstancia numa síntese final, mas perpetua os seus próprios termos, enquanto tal.

Oscilante entre Platão e Aristóteles, Leão Hebreu universaliza o amor como procura do bom e do belo nos corpos sensíveis, levada a cabo pela imaginação, pela fantasia e pela razão intelectual. Nos seres espirituais e incorpóreos, o desejo de união perfeita entre amante e amada conduz à transformação, conforme se explicita no I Diálogo. Camões, em *Dizei, Senhora, da beleza ideia*, apresenta a formosura da figura feminina em harmonia com o mundo natural, daí decorrendo o próprio conceito de beleza. Ora, nestes termos, a noção de *ideia* tem um lastro platónico vastíssimo e dotado de amplas repercussões literárias, de entre as quais se conta uma fonte primordial de *Dizei, Senhora, da Beleza ideia*: o CLIX soneto de Petrarca, *In qual parte del ciel, in quale ydea*. Aliás, em «Transforma-se o amador na cousa amada, / por virtude do muito imaginar», a transformação dos amantes processa-se, precisamente, por via intelectual, apesar de não ignorar o desejo dos corpos sensíveis. Contudo, nos tercetos, a *ideia* confronta-se com as aspirações do plano sensível e a busca da forma que, segundo Aristóteles, é própria de toda a matéria. A este propósito, tem-se evocado Petrarca, «[...] so in qual guisa / l'amante ne l'amato si trasformi» (*Trumphus Cupidinis* 3.161-162), mas

já o misticismo medieval via na transformação através de amor uma experiência alienante.

Para Leão Hebreu, Deus é a causa eficiente, formal e final do universo, que lhe comunica a sua beleza e o guia até à felicidade unitiva com Ele. Todas as coisas derivam, pois, do espírito divino, e a ele aspiram voltar, em busca da perfeição última, num ciclo de processão e retorno que tem por via o amor. Este ciclo, apresentado nos *Dialoghi d'Amore*, revê-se na ode *Pode um desejo imenso*. No entanto, o semicírculo descendente, que vai de Deus até ao homem, não merece relevo, e a ideia de que o desejo queima as nódoas do plano corpóreo, na ascensão perfeita, encontra a sua matriz neoplatónica em Marsilio Ficino. Além disso, não deixe de se ter em linha de conta que a ode tem um final disfórico. Também em *Sôbolos rios que vão* se perspetiva um processo perfeito de ascensão até Deus, mediado por várias noções de origem platónica. Todavia, o poema fica fora da esfera de um neoplatonismo de matriz harmonizante, como o é o de Leão Hebreu, concluindo-se pela renegação do plano terreno.

BIBL.: ANDRADE, Mário de, *Camões e o Platonismo (Um Problema de Crítica Literária)*, Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1926; BRAGA, Teófilo, *Camões. A Obra Lírica e Épica*, Porto, Chardron de Lello & Irmão, 1911, pp. 24-29; CIDADE, Hernâni, *Camões Lírico*, Lisboa, Presença, 2002, pp. 152-158; LOURENÇO, Eduardo, «Camões e a visão neoplatónica do mundo», *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Gradiva, 2002, pp. 55-70; MANUPPELLA, Giacinto *apud* HEBREU, Leão, *Diálogos de Amor*, Lisboa, INIC, 1983, 2 vols.; MARNOTO, Rita, «A ordem dos clássicos e o ruído de fundo», *Sete Ensaaios Camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007, pp. 7-32; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, «Amor e mundividência na lírica camoniana», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 163-177.

Rita Marnoto

HISTÓRIA TRÁGICO-MARÍTIMA (antiepopéia da decadência do império). Em pleno reinado de D. João V, ainda sob o influxo de uma cultura tardo-barroca, Bernardo Gomes de Brito publica em Lisboa — oficina da Congregação do Oratório, 1735-1736 — os dois primeiros volumes (previam-se mais três) de uma antologia de naufrágios, sucessivamente reeditada até aos nossos dias e intitulada *História Trágico-Marítima, em que se escrevem chronologicamente os Naufragios que tiveraõ as Naos de Portugal, depois que se poz em exercicio a Navegação da India*. Recolhendo e ordenando cronologicamente uma dúzia de relatos

de naufrágios ocorridos sobretudo na longa e difícil «carreira da Índia», a obra do erudito setecentista reafirmava o interesse histórico-literário, a notável popularidade e o sucesso editorial dessas relações de viagens atribuladas e desastres marítimos. Esses relatos foram originalmente publicados a partir de meados de Quinhentos e durante o século XVII, sob a forma de folhetos de cordel — edições hoje muito raras —, constituindo uma obra com diversas edições (1904-1909, 1936-1937, 1942, etc.), traduções e estudos críticos de António Sérgio, Rodrigues Lapa, Damião Peres, Georges Le Gentil, Charles Boxer, Giulia Lanciani entre tantos outros.

Num misto de crónica e de reportagem jornalística *ante litteram* — «relatos quase jornalísticos» (João Gaspar Simões) —, normalmente assinadas por autores mais ou menos conhecidos, as relações de naufrágio conheceram uma enorme circulação editorial e desencadearam apreciáveis sentimentos de comoção universal. Num *topos* recorrente, implícita ou expressamente, a vivacidade e o dramatismo dos relatos transmitia a constante ideia de realismo dramático e cinético, face à novelística da época e mesmo à tradicional literatura de viagens, ora mais factual ora mais dada a *mirabilia*. Por isso, não surpreende que historiadores da ficção portuguesa vejam nestes relatos (centrados nas tragédias ocorridas nos «cruéis mares») obras-primas da prosa portuguesa, realçando o pioneirismo da *História Trágico-Marítima* e a sua vertente realista e testemunhal.

Configurando um género literário específico da literatura de viagens (ou um subgénero menor do género cronístico), estes relatos de naufrágios eram estruturados por um modelo diegético relativamente uniforme, dotado de uma poética e retórica próprias (ver LANCIANI 1979; ARAÚJO 2002). Género marginal em relação ao sistema literário instituído, destaca-se especialmente ao nível da estrutura do relato de naufrágio a sua previsível disposição retórica (do *exordium* à *conclusio*). Ao mesmo tempo, este homogéneo *corpus* de relações de naufrágios (sobretudo o chamado Naufrágio de Sepúlveda) desencadeou uma notável fortuna literária e artística, inspirando, ao longo dos séculos, dentro e fora de Portugal, um variado conjunto de poetas, ficcionistas, dramaturgos, pintores, músicos, etc. (de Fernando Lopes Graça a Paula Rego). Não restam dúvidas de que a representação trágica de viagens dramaticamente

interrompidas singularizou este tipo de relatos de naufrágios, no contexto muito rico da chamada literatura de viagens, potenciada pela empresa expansionista de Portugal.

Simbolicamente, o naufrágio é metáfora recorrente da vida humana, como se lê nas frequentes reflexões insertas nestes relatos. Como seria de esperar, a temática e a tópica destas narrativas coligidas por Bernardo Gomes de Brito são filhas do seu tempo. Compreensivelmente, os relatos contidos nesta coletânea da *História Trágico-Marítima* apresentam-se eivados por uma mundividência maneirista ou mesmo barroca, sobretudo quando insiste nos tópicos da funcionalidade pedagógico-moral deste género, alicerçada na conceção religiosa da efemeridade da condição humana (MONIZ 2001). Ser em viagem (*homo viator*) pelas provações, calamidades e misérias deste mundo, o homem deveria ter aguda consciência do pecado e da efemeridade da existência humana (dialética crime/expiação); e, ao mesmo tempo, temeroso e desenganado, à imagem de Job, mostrar um reverencial temor da morte (*timor mortis*) e dos avisos da justiça e da misericórdia de Deus: «Cousa é esta, que se conta neste naufrágio, para os homens muito temerem os castigos do Senhor e serem bons cristãos, trazendo o temor de Deus diante dos olhos.» Ainda mais quando se denuncia claramente a causa mais frequente destas tragédias marítimas: «As outras [naus] que agora se seguem, não por desastre, mas por cobiça se perderam, que é mal antigo e conhecido nesta carreira. [...] E é cousa lastimosa e para chorar com lágrimas de sangue ver a multidão de naus que em poucos anos se perderam por cobiça.»

No grande teatro do mundo próprio da visão seiscentista, a *História Trágico-Marítima* ergue-se na sua intenção edificante (*docere*) como «lição» religiosa e «escola de cautelas», recuperando assim, pelo seu valor exemplar e sob o signo da moral cristã, a velha sentença ciceroniana — *Historia magistra vitae*. Os comentários dos vários narradores, bem como a metafórica usada nestes textos — com destaque para a imagem recorrente do frágil *barco* da vida humana, nos perigos dos mares da vida —, são sobejamente elucidativos; bem como o gosto pelo contraste e pela hipérbole, ao contrapor a vaidade e a ostentação ao despojamento e à morte (*vanitas vanitatum*), conduzindo obrigatoriamente à necessidade da redenção religiosa: «todas estas viagens começando em navegação

gloriosa acabaram em naufrágios lamentáveis», como se lê numa das licenças do *imprimatur*.

Numa palavra, o espetáculo assustador da dor e da tragédia marítima, verdadeiro grito de *memento mori* barroco, só alcança sentido através de uma visão escatológica e cristã. De acordo com o princípio da edificação moral, nos relatos da *História Trágico-Marítima* (ou em crônicas historiográficas coevas) reitera-se esta conceção teológico-moral da existência: a *perdição* das naus em tremendos naufrágios representava o *castigo* divino, pois essas embarcações «vão e vêm tão alastradas de pecados» (Diogo do Couto). Deste modo, o mar da tragédia marítima figura metonimicamente as penas do Inferno, como insinuado por Oliveira Martins, ao parafrasear *O Soldado Prático*: «as naus iam e vinham tão alastradas de pecados, que nas tormentas se ouviam falar os demónios claramente». Em vários relatos da *História Trágico-Marítima*, perante a iminência da catástrofe, todos confessavam em voz alta os seus pecados, invocando a misericórdia divina.

Ora, no famoso episódio camoniano da aparição e discurso do Adamastor, o caso trágico de Manuel de Sousa Sepúlveda (*Os Lusíadas*, V.46-48) é usado como símbolo do enorme preço humano a pagar pela audácia e pelo heroísmo revelados pelos portugueses nos Descobrimentos. Esse popular episódio trágico surge exatamente a culminar o discurso profético do monstro do Cabo das Tormentas. A matéria trágico-marítima constitui assim parte integrante da aventura épica da nação portuguesa — o heroísmo e a glória são acompanhados pela desgraça e destruição (a nobreza do *epos* comporta aqui a expressão do *pathos*); e, de um ponto de vista ético e pragmático, a celebração glorificadora dos Descobrimentos não recusa a visão crítica. Por outras palavras, sendo canto e palinódia, o discurso épico já comporta manifestamente a dialética luz/sombra, bem visível no tom crítico, admonitório e desencantado de várias passagens. Aliás, as imagens de *mar*, *lenho/barco*, *viagem*, *naufrágio* adquirem na escrita poética camoniana uma centralidade inquestionável: «No mar tanta tormenta e tanto dano, / Tantas vezes a morte apercebida.» (*Os Lusíadas*, I.106); ou ainda: «Corre sem vela nem leme / a nau que se vai perder», como se lê no labirinto camoniano.

Os relatos de naufrágios que acompanharam a época das grandes descobertas expressam a funesta ruína de vidas e destruição de fazendas,

inaugurando uma *literatura de perda*, centrada na dimensão mais negra e trágica desse período áureo da História de Portugal — a da devastação e da ruína de homens e de bens no «mar português». Já a partir de finais de Quinhentos, a imagem do naufrágio expressava um profundo sentimento de crise e de declínio; e a trágica estatística dos desastres da carreira da Índia, bem como alguns relatos cronísticos, são por si só bem eloquentes.

Nesta perspetiva, pode dizer-se que a simbólica da obra de Bernardo Gomes de Brito se mostra bem mais profunda e intemporal. Recordemos que é no seio da epopeia camoniana que se inaugura o contraponto do heroico, um sentimento antiépico que se aprofundará numa visão multissecular da decadência do império de Portugal no Oriente e do próprio destino da pátria. As dramáticas viagens da *História Trágico-Marítima* adquirem assim, ao longo dos tempos, uma semântica eminentemente disfórica, metaforizando de modo alegórico e simbólico o lado negro ou o necessário reverso da dimensão positiva da epopeia. Nas narrativas destes sucessos, ouvem-se vozes acusadoras da ganância, da imprevidência, da impreparação e de outras causas dos trágicos naufrágios que enlutaram a história da expansão ultramarina. Deste modo, a *História Trágico-Marítima* «sarebbe restata nella letteratura portoghese como l'anti-epopea per eccellenza delle scoperte, il rovescio della medaglia delle gesta eroiche dei portoghesi sui mari» (TABUCCHI 1979, p. 19). O naufrágio e destino trágico de Sepúlveda, também evocado por Camões, «might stand in contrapuntal relation to imperial achievement or embody a collective lament about empire» (BLACKMORE 2002, p. 25).

Não é por acaso que a imagética do naufrágio e da decadência atravessa as obras de Diogo do Couto ou de Fernão Mendes Pinto, entre outros cronistas da decadência do império. A expressão «naufrágio da Índia» aparece no primeiro cronista e revela-se central numa visão profundamente crítica e antiépica do império luso em autores como os mencionados e outros, ao traçar um eloquente retrato da ambição e do imprevisto, da má administração e da corrupção, do desenfreado aventureirismo e da vaidade, da insaciável cobiça e do latrocínio dos portugueses, enfim, na denúncia da devassidão e da miragem do enriquecimento no Oriente. Denunciados frontalmente por espíritos éticos como Sá de Miranda, a ganância do ouro e os «fumos da Índia» tudo contaminavam numa sociedade «morta da fome, mas viva de cobiça» (Gil

Vicente), sobretudo «um povo embriagado de heroísmo e de sangueira». Estes condenáveis comportamentos desencadearam o «reverso de uma medalha gloriosa» da glorificação épica, isto é, uma literatura anti-heroica ou anti-imperial (FIGUEIREDO 1987, p. 383; MARTINS 1986, p. 102). Desde a *História Trágico-Marítima* até uma certa cronística da época encontra-se o lado mais realista, escuro e trágico da política expansionista portuguesa, que também pode ser perspectivada à luz de uma certa conceção trágico-sacrificial — eram necessárias vítimas expiatórias para a ousadia (a *hybris* de desvendar o interdito) e para os excessos comportamentais (desmandos de natureza ético-moral da crise do Império) —, com a correspondente dimensão do luto, após o infindável cortejo de naufragos e de mortos. Numa visão religiosa da existência, centrada na omnipresente justiça divina, pode então ler-se o «naufrágio como manifestação da némesis» (LANCIANI 1997, p. 84; ver MONIZ 2001, p. 400). Aliás, também na lírica o poeta se refere à ideia de castigo providencial: «Némesis moderada, justa e dura, / um freio lhe está pondo e lei terrível.»

Para alguns historiadores e intérpretes (ver BLACKMORE 2002; e WINIUS 1985), quer as narrativas de naufrágio da *História Trágico-Marítima* quer a denúncia expressa pelo cronista de *O Soldado Prático, em que se trata dos enganos e desenganos da Índia*, amigo de Camões, constituíam uma descrição das calamidades marítimas de uma nação (*manifest perdition*) e um libelo acusatório sobre a rutura e a desagregação imperial, ou mais concretamente, sobre a extensa corrupção que minava os alicerces da administração política e militar colonial, configurando a *lenda negra* do Império português que se afundava na sua decadência.

Constituindo-se em estrada de glória, o mar das descobertas e das conquistas da Expansão portuguesa também conheceu o avesso da euforia, ao tornar-se caminho de dolorosas e infindáveis tragédias marítimas. Diogo do Couto chega a afirmar que a carreira da Índia se, em lugar de água, fosse antes uma estrada, estaria «toda calçada de ossos de portugueses, perdidos em tão perigosa viagem». O narrador do derradeiro relato da *História Trágico-Marítima* anotarà ao encerrar o seu relato, num expressivo jogo paronímico, que «tantas perdas, magoam até as pedras» (ver SEIXO 1997, p. 123). Numa imagem afim, e evocando o pétreo e monstruoso Adamastor, comenta Oliveira Martins (1986, p. 208): «As

pedras têm cóleras: é necessário que os naufragos — Sepúlveda e os companheiros — as amanssem com lágrimas.»

Por conseguinte, a *História Trágico-Marítima* representaria arquetipicamente a *tragédia portuguesa*, cuja história e cultura oscilariam entre as duas constantes pendulares de grandeza e de miséria, de heroísmo e de decadência. A *consciência do naufrágio* entranhou-se congenialmente na cultura portuguesa como «traço identificador do nosso imaginário» (MOURA 1999), sobretudo a partir da modernidade romântica, da *geração de 70* e da literatura finissecular, como imagem da própria nação em constante risco de afundar-se na sua irremediável decadência.

Nesta literatura de catástrofe com a sua retórica de decadência, avultam autores vários, autores responsáveis por uma influente filosofia política da História de Portugal, como Antero de Quental. Ao tentar explicar o nosso atraso, a partir do século XVII, o autor das *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* (1871) denuncia o sistema económico dos Descobrimentos (a rapina instituída, a ociosidade causada, a ausência de uma burguesia empreendedora) como um dos fatores da nossa crise multissecular e decadência presente.

Neste influente ideário da segunda metade de Oitocentos, destaca-se também Oliveira Martins (1986 [1872]) que, em *Camões, Os Lusíadas e a Renascença, Portuguesa*, perspetiva a epopeia camoniana ambigualmente, quer como símbolo civilizacional e artístico da Renascença quer como canto crepuscular e «epitáfio» de uma nação, profundamente abalada no final do século XVI com a morte do poeta e da própria pátria, pois o heroísmo passado (*vis épica* de Camões) não escondia a nocturna ruína do presente: «*Os Lusíadas* aparecem quando a pátria agonizante estava já debruçada sobre a cova de Alcácer Quibir.» À embriaguez da audácia e «desinteresse heroico» logo sucede o «lado grotesco» da chatinagem e da corrupção, delírio protagonizado por uma «fanfarronice pelintra» atraída pelo cheiro da canela: «Foram, saquearam, encheram os bolsos de dinheiro. De volta na nau abarrotada de riquezas, quando não naufragavam na terra dos negros, espalhavam por todo o reino essa semente de corrupção, essa fúria de gozar, esse desprezo do escrúpulo, essa ausência de toda a espécie de medo» (MARTINS 1986, pp. 102, 113 e 142). A par desta «orgia ultramarina», o Império luso é abalado por fomes, pestes e naufrágios, num clima de decadência e de catástrofe generalizadas, clima

evocado no desalentado fecho do próprio canto épico, quando o poeta vê a Pátria «No gosto da cobiça e da rudeza / Dũa austera, apagada e vil tristeza» (*Os Lusíadas*, X.145).

O historiador-ensaísta retoma esta visão crítica na *História de Portugal* (1879) ou em *Portugal nos Mares* (1889), quando denuncia a corrupção e a rapina do Império; ou quando sustenta que, à margem das convenções literárias da epopeia de matriz clássica, a *História Trágico-Marítima* representa a «epopeia popular inconsciente», menos heroica e mais realista (MARTINS 1986, p. 29). No imaginário português, o *mar tenebroso* foi espaço de audácia e de lágrimas, altar de glória e cemitério fúnebre. O Império submergiu-se num alargado desastre, cujas consequências se estendem no tempo, condicionando até as interpretações eufóricas do destino coletivo português. Contaminado pelo ideário finissecular português, Miguel de Unamuno (*Por Tierras de Portugal y España*, 1911), a propósito do «hermosíssimo y desgraciado» Portugal, escreverá que «el mar fué teatro de sus hazañas y cuna e sepulcro de sua glorias. [...] Portugal parece la patria de los amores tristes y la de los grandes naufragios». Para o heroico e melancólico país de navegantes, «en ese inmenso cementerio descansa la gloria de Portugal, cuya historia es un trágico naufragio de siglos».

Nesta visão crítica e desencantada, opera-se uma inversão pós-imperial do registo mítico-heroico da gesta lusíada das navegações e das descobertas. Definitivamente, o naufrágio, a destruição e a perda são metáforas da palinódia da epopeia e da decadência de um país, cuja grandeza épica uma retórica historiográfica ou ideológica mais ou menos oficial pretendeu exaltar acriticamente. As fragilidades reveladas pelos sucessos trágico-marítimos questionavam a grandiosidade da nação expansionista e do Império, funcionando como contraponto às narrativas fundadoras e identitárias da «comunidade imaginada» (Benedict Andersen), como a epopeia de Camões, que, com sua retórica e mitologia lusíadas, contribuíram para a configuração de uma identidade imperial e universalizante. Porém, parafraseando Eduardo Lourenço (1997), os portugueses perderam-se no mundo e refluíram ao seu território de origem, tantas vezes de modo trágico e sem glória, «nação-navio» que regressa ao cais. Em certo sentido, o enorme cortejo de náufragos e de tragédias marítimas representa os «fantasmas insepultos do império» que

ensombram o imaginário português ao longo dos séculos (RIBEIRO & FERREIRA 2003, pp. 9-17).

Por tudo isto, não surpreende que a relação ambígua dos portugueses com o mar — heroica, dolorosa e sacrificial — enforme o pensamento de Fernando Pessoa na *Mensagem* em «Mar português», que assim sintetiza hiperbolicamente o espírito da *História Trágico-Marítima*: «Ó mar salgado, quanto do teu sal / são lágrimas de Portugal!» O domínio do mar (*possessio maris*) da epopeia ultramarina, configurador do Império português, foi protagonizado por ações gloriosas e por heróis admiráveis (espírito épico). Porém, os louros não evitaram o epitáfio, pois a conquista do mar também conheceu o avesso do heroico, na sua face crítica e negra do sofrimento e da miséria humanas, na contínua manifestação da morte e do luto, na tocante melopeia trágico-marítima e seus funéreos espectros fantasmagóricos (antiepopéia).

Do Império da Índia vieram galeões carregados de riqueza que amiúde se transformaram, nas tormentas e naufrágios inesperados, em navios de mortos, imagem da estilhaçada dimensão épica e símbolo precoce da desagregação imperial — o sonho de grandeza transformava-se em imagem fúnebre. O naufrágio é indisfarçável metonímia da decadência. Para o referido Miguel de Unamuno, o Portugal «navegante y heroico» não deixava de ser um «país suicida», pessimista e sombrio, que se espelha nas tragédias marítimas: «en ese inmenso cementerio descansa la gloria de Portugal, cuya historia es un trágico naufragio de siglos». Mar como estrada de glória épica e sepulcro de continuada tragédia, para a «desgraciada patria de Vasco da Gama» e de outros navegantes.

Com funcionalidade judicativa e ideológica, o olhar decetivo sobre a experiência expansionista inicia-se com textos como os recolhidos na *História Trágico-Marítima*, prolongando-se até à contemporaneidade, por vezes em visões pós-coloniais, profundamente carnavalescas e fantasmagóricas do império colonial, como as de António Lobo Antunes. No romance *As Naus* (de 1988, ano de comemorações oficiais das viagens marítimas lusas), recria-se o retorno das caravelas ou dos «retornados de África» (de Luís de Camões e Vasco da Gama até Manoel de Sousa Sepúlveda), como imagens da intemporal miséria humana, decompondo e esvaziando pela desconstrução e pelo grotesco a propalada grandiosidade épica dos «heróis do mar» e o triunfalismo do culto da lusitanidade.

No romance *Lusitânia* (1980, ano do IV Centenário da Morte de Camões), de Almeida Faria, evoca-se uma «estória cómico-marítima», ao perspetivar um Portugal contemporâneo tocado pelas imagens de ruína da aventura de outrora: «São o que nos resta das descobertas e viagens, do apregoado império e seus naufrágios.» Parafraseando Fernando Pessoa (para quem os portugueses, depois da Índia, ficaram desempregados para o resto da história) e Almada Negreiros (Portugal não fez mais do que «dormir desde Camões»), na «negativa epopeia» de Almeida Faria diagnostica-se que os portugueses, vivendo ainda em «ressaca imperial», são um «povo desempregado desde Vasco da Gama». No políptico da *Tetralogia Lusitana*, Almeida Faria propõe uma indagação reflexiva sobre a história nacional, de índole pós-revolucionária. Aí se apresenta uma revisão crítica e des-sacralizadora de certas visões ou narrativas historiográficas e culturais que moldaram o imaginário português, sobretudo em conhecida versão oficiosa e heroicizante.

Na literatura pós-25 de Abril, assistimos a uma erosão de velhas ilusões imperiais, sobretudo através de uma revisão desmitificadora, anti-épica e paródica. Nesse espírito revisionista se pode ler também Mário de Carvalho, sobretudo no romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003). Relato irónico e desencantado de um certo Portugal contemporâneo, contém logo no início uma enfática e camoniana invocação às Musas, para inspirarem a sua ficção; evoca depois repetidamente a *História Trágico-Marítima*; e no final, volta a parafrasear amarga e ironicamente Camões: «Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução, ganha-me a benevolência dos meus concidadãos e diz-me: Há emenda para este país?» Em suma, ao projetar-se fecundamente no imaginário português, a *História Trágico-Marítima* assume uma inegável dimensão de «antiepopéia dos Descobrimentos» (Luís de Albuquerque), transformando-se numa eloquente imagem disfórica da cartografia do imaginário português.

BIBL.: ANDERSEN, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 2.^a ed., London/New York, Verso, 1991; ARAÚJO, Maria Benedita, «Os relatos de naufrágios», in CRISTÓVÃO, Fernando (coord.), *Condicionantes Culturais da Literatura de Viagens*, Lisboa, Cosmos, 2002, pp. 391-421; BLACKMORE, Josiah, *Manifest Perdition: Shipwreck Narrative and the Disruption of Empire*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002; BOXER, Charles R., «An introduction to the *História Trágico-Marítima*», *Revista da*

Faculdade de Letras (Lisboa), III série, n.º 1, 1957, pp. 48-99; BRITO, Bernardo Gomes de, *História Trágico-Marítima*, Lisboa, Editorial Sul, 1955 (edição de António Sérgio), 3 vols.; CRUZ, Maria Leonor García da, *Os Fumos da Índia. Uma Leitura Crítica da Expansão*, Lisboa, Cosmos, 1998; FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, Lisboa, IN-CM, 1987; JACKSON, David, «“Aqui jaz nada”: fantasmas do império na Índia Portuguesa», in RIBEIRO, Margarida Calafate & FERREIRA, Ana Paula (org.), *Fantasmas e Fantasia Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003; KOISO, Kioko, *Mar, Medo e Morte: Aspectos Psicológicos dos Naufragos na História Trágico-Marítima, nos Testemunhos Inéditos e Noutras Fontes*, Cascais, Patrimonia Historica, 2004, 2 vols.; LANCIANI, Giulia, *Os Relatos de Naufrágios na Literatura Portuguesa dos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Bibl. Breve, 1979; id., «La matrice letteraria dei resoconti portoghesi di naufragio dei secoli XVI-XVII», *Romanica Vulgaria Quaderni* [L'Aquila], 1 (1979), pp. 51-66; id., *Tempeste e Naufragi sulla Via delle Indie*, Roma, Bulzoni Editore, 1991; id., *Sucessos e Naufrágios das Naus Portuguesas*, Lisboa, Editorial Caminho, 1997; LOURENÇO, Eduardo, «Portugal, “nação-navio”», in CUSATI, Maria Luisa (org.), *Il Portogallo e i Mari: un Incontro tra Culture*, Napoli, IUO — Liguori Editori, 1997, pp. XLV-LII; MADEIRA, Angélica, *Livro dos Naufrágios (Ensaio sobre a História Trágico-Marítima)*, Ed. da Universidade de Brasília, 2005; MARTINS, J. P. Oliveira, *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal*, 4.^a ed., Lisboa, Guimarães Ed., 1986 [1.^a ed., 1872, reimp. em 1891]; MONIZ, António M. de Andrade, *A História Trágico-Marítima: Identidade e Condição Humana*, Lisboa, Colibri, 2001; MOURA, Vasco Graça, «A consciência do naufrágio», *Contra Bernardo Soares e Outras Observações*, Porto, Campo das Letras, pp. 199-201; PALMA-FERREIRA, João, (comp.), *Naufrágios, Viagens, Fantasia e Batalhas*, Lisboa, IN-CM, 1980; RIBEIRO, Margarida C. & FERREIRA, Ana P. (org.), *Fantasmas e Fantasia Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003; SEIXO, Maria Alzira, «Les récits de naufrages de l'Histoire Tragico-Maritime: combinatoire et sens tragique de la représentation», *A Viagem na Literatura*, Lisboa, CNCDP, 1997, pp. 103-125; SEIXO, Maria Alzira & CARVALHO, Alberto (org.), *A História Trágico-Marítima: Análises e Perspectivas*, Lisboa, Cosmos, 1996; TABUCCHI, Antonio, «Interpretazioni della *Historia Trágico-Marítima* nelle licenze per il suo “imprimatur”», *Quaderni Portoghesi*, 5 (Pisa), 1979, pp. 19-43; WINIUS, George D., *The Black Legend of Portuguese Índia. Diogo do Couto, His Contemporaries and the Soldado Prático*, Nova-Deli, Concept Publishing Company, 1985.

José Cândido de Oliveira Martins

HOMERO (século VII a. C.). Poeta grego, tradicionalmente considerado o autor das epopeias *Iliada* e *Odisseia*, imitadas de perto por Virgílio na *Eneida*. A edição *princeps* de Homero foi publicada em Florença, em 1488, pelo estudioso bizantino Demétrio Calcôndiles. Mas já antes era conhecida a tradução para latim de Lorenzo Valla, vinda a lume em Brescia (1474). Esta tradução latina fez época na história da cultura europeia, sendo a versão sempre citada, ainda no século XVII, por Manuel Faria e Sousa nos seus comentários ao poema épico de Camões. Em 1550,

saiu em Salamanca uma tradução castelhana da *Odisseia*, feita por Gonçalo Perez, livro que granjeou grande êxito, tendo sido reeditado várias vezes no espaço de pouco tempo. É muito possível que tenha sido na tradução castelhana de Gonçalo Perez que Camões conheceu a *Odisseia*, até porque, como foi sublinhado por Hélió Alves, a tradução castelhana não traduz integralmente o texto homérico, explicando-se assim o facto de, n' *Os Lusíadas*, Camões mostrar apenas conhecimento do Canto V e dos Cantos VIII-XII do poema homérico. Por outras palavras, Camões não nos fala na teia de Penélope, em Telémaco, em Nestor (Cantos I-IV da *Odisseia*), nem em episódios que ocorram depois da chegada de Ulisses a Ítaca no Canto XIII. Por outro lado, das nove vezes que Ulisses é mencionado n' *Os Lusíadas*, quatro menções dizem respeito a um episódio que não ocorre na *Odisseia*: a fundação de Lisboa (*Os Lusíadas*, III.57, 58, 74; VIII.5; outras referências a Ulisses: *Os Lusíadas*, I.3; II.45, 82; V.86; X.24). Pelo modo como Camões se lhe refere, não podemos decidir se ele pensava ou não que o episódio da fundação de Lisboa figurasse na *Odisseia*.

Quanto à *Iliada*, nada n' *Os Lusíadas* nos autoriza a afirmar que Camões a leu. Basta olharmos para o modo como Camões se refere a Aquiles para percebermos que não é o Aquiles da *Iliada* homérica que está em causa, mas sim o cavaleiro da tradição medieval, apaixonado por Políxena (*Os Lusíadas*, III.131), que encontramos no *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure e na paráfrase latina que desta narrativa de cavalaria fez Guido delle Colonne, a *Historia Destructionis Troiae*. Não significa isto que Camões não soubesse que Aquiles era o herói da *Iliada* homérica (aliás o desfecho d' *Os Lusíadas* deixa isso bem claro). No entanto, o grande pintor quatrocentista Pinturicchio também pintou um belo quadro representando Penélope sentada ao seu tear (pintura hoje na National Gallery de Londres), sem ter precisado de, para tal, ter lido a *Odisseia*. Assim, é com algum ceticismo que devemos encarar a opinião de Faria e Sousa, segundo a qual «impossibile es ir copiando todos los lugares que el Poeta imita de Homero» [*Os Lusíadas* comentados por Faria e Sousa, vol. I (fac-símile IN), p. 461]. Dir-se-ia antes que impossível seria apontar com toda a certeza um único passo d' *Os Lusíadas* em que encontramos uma imitação textual e direta de Homero que não tenha sido filtrada através de

Virgílio (*Eneida*), Ovídio (*Metamorfoses*) ou de outros autores, latinos e italianos.

BIBL.: ALVES, Hélio S. J., «Presença da *Odisseia* em Camões», *Revista Camoniana*, 3.^a série, 2005, vol. 17, pp. 39-47; LOURENÇO, F., «Camões, leitor da *Odisseia*?», *Grécia Revisitada: Ensaios sobre Cultura Grega*, Lisboa, 2004, pp. 259-266; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «Presenças da Antiguidade Clássica em *Os Lusíadas*», *Camoniana Varia*, Coimbra, 2008, pp. 61-81.

Frederico Lourenço

HORACIANISMO EM CAMÕES. Composta há mais de dois mil anos, a obra de Horácio permaneceu canônica na história da poesia ocidental. A poesia, a poética implícita nos poemas de Horácio e a sua *Ars poetica* foram modelares, sobretudo no período dito clássico, séculos XVI a XVIII, quando a composição poética era regida pela *Imitatio*, mas também a Idade Média sabidamente o reconheceu como autoridade. No Classicismo a função social do poeta se mantém pela mesma justificativa medieval de raiz horaciana: *prodesse ac delectare*. A prática poética é legitimada como uma instituição social, *utilis urbi*, porque ensina deleitando e deleita ensinando, conforme a *Epístola aos Pisões*: *Aut prodesse volunt, aut delectare Poetae [...] lectorem delectando pariterque monendo*. A vocação pedagógica da poesia a legitima como instituição social, na medida em que o poeta educa ou «molda a língua tenra e balbuciente da criança; já então torce a orelha às conversas obscenas; depois ainda inclina o peito aos preceitos convenientes, corretor da rudeza, da inveja e da ira; refere o que foi feito corretamente, instrui as gerações nascentes com exemplos conhecidos, consola o fraco e infeliz» (Epístola II, 1, *Ad Augustum*, vv. 126 a 131). O poeta é «útil à cidade» também pela política, isto é, porque a poesia celebra os grandes feitos dos generais e, daí, a glória de Roma. Foi assim que Horácio compôs as odes chamadas cívicas. Camões escreveu com um equivalente civismo poético o poema épico e as oitavas ao vice-rei da Índia dom Constantino de Bragança.

A *Imitatio* instituiu-se como uma prática letrada no Renascimento. Na época de Camões, como prática e filosofia da composição poética, foi consensual e estruturante o seu cultivo. Os renascentistas escreveram a sua

poesia dentro do decoro prescrito aos gêneros discursivos, segundo a imitação de modelos e autoridades do passado greco-latino.

Como anota Jaime Bruna, em sua tradução da *Epístola aos Pisões*, o poeta segue o decoro, ao referir a «seva mesa de Tiestes» no trágico episódio de Inês de Castro, no registro sublime da epopeia: «Bem puderas, ó Sol, da vida destes / Teus raios apartar aquele dia, / Como da seva mesa de Tiestes, / Quando os filhos por mão de Atreu comia!» (*Os Lusíadas*, III.133, conforme se lê na *Ars Poetica*: «A um tema cômico repugna ser desenvolvido em versos trágicos; doutro lado, o Jantar de Tiestes indigna-se de ser contado em composições caseiras, dignas, por assim dizer, do soco.»)

A *Imitatio* enquanto exercício de composição escrita engloba a tradução e a paráfrase, porém, delas se destaca como emulação ou interpretação e refundição do modelo, pois agrega a seus temas e imagens não apenas sentidos históricos, meio a revelia do poeta, presentes na tradução e na paráfrase, mas outros sentidos inventados por seu engenho e arte. Não se trata de cópia nem de imitação servil ou humilde: pelo leque de citações poéticas e por meio da reinvenção do sentido do lugar-comum, adotando o processo criativo da imitação, o poeta mais recente pretende impor a sua perspicácia e a sua técnica poética, como emulação ou superação do modelo, tal como Horácio distingue o seu modo de imitar (o de Arquíloco e outros) do modo dos *imitatores* que chama de *seruum pecus*, isto é, «rebanho servil», na Epístola 19 do *Livro I*.

A exegese cristianizadora da Antiguidade pagã foi generalizada no Renascimento italiano e peninsular ibérico, e guiou os caminhos da *Imitatio*. Como os seus contemporâneos tradutores de Horácio, ao imitar e emular a poesia antiga, Camões também afeiçoou a ela um sentido cristão. Diferentemente dos seus pares não traduziu em português, como André Falcão de Resende, as *Odes* de Horácio, nem se preocupou em doutriná-los acerca da *Ars Poetica*, como António Ferreira, nem buscou no retiro da corte o ideal da *aurea mediocritas*, como Sá de Miranda; porém, o poeta exerceu um horacianismo, ao lançar mão, na lírica e na épica, de imagens e temas horacianos.

Em três de suas odes, Camões imita ou toma por modelo algumas odes do próprio Horácio. Na Ode IX, do ponto de vista cristão, emula a Ode IV, 7, *Diffugere niues*. As imagens e os temas desta ode são imitados no

início, no fim e ao longo de *Fogem as neves frias*, cujas estrofes trazem imagens retiradas de outras odes do poeta latino, tais como Ode I, 4, *Soluitur acris hiems*; Ode IV, 12, *Iam ueris comites, quae mare temperant*; Ode II, 8, *Vlla si juris tibi peierati*, e do Epodo XV, *Nox erat et caelo fulgebat luna sereno*, como foi notado de Faria e Sousa a seus comentadores atuais. Este conjunto de referências a outras odes de Horácio e autoridades é o que faz com que a imitação seja uma emulação do modelo e não uma tradução ou paráfrase. Na Ode IX, o tema escatológico de Horácio, na Ode IV, 7, o contraste entre a renovação cíclica da natureza e a caducidade do humano, é interpretado como afirmação do ideal de bem-aventurança cristã após a morte, ou educação da vida para a morte, como em inúmeros poemas quinhentistas.

Nos comentários de Faria e Sousa a *Já calma nos deixou*, há remissões ao comentário feito a respeito do horacianismo da Ode IX. A Ode XII, de Camões, é outra imitação de Horácio, a partir da Ode I, 4, e que envolve também a Ode IV, 7, cujo tema apresenta desenvolvimento lírico-amoroso. *Fermosa fera humana*, a Ode IV de Camões, reúne e transforma imagens eróticas de Horácio, da Ode III, 27, *Impios parrae recinentis omen*, e do Epodo 11, *Petti, nihil me sicut antes iuuat*, na estrofe inicial, ao descrever a amada como loba, ou prostituta, e da Ode II, 8, ao se referir à imagem das setas amoladas de Cupido. A estrofe v para Faria e Sousa seria toda de Horácio. Da XI, comenta que o modo da oração ao Amor foi usado por Horácio na fala de Europa, Ode III, 27. Da Ode I, 3 de Horácio, parece ser a imagem da rocha que se infama, da estrofe VIII de Camões.

Muitas imagens e temas greco-latinos encontram-se tão enraizados na poesia ocidental, anterior e posterior ao poeta latino, que não é percebida, em muitos lugares da poesia de Camões, a autoridade horaciana. Há reminiscência da imagem de Cupido afiando as suas setas, da Ode II, 8 de Horácio, nas Odes IV e IX, e no Canto IX de *Os Lusíadas*, quando Vênus encontra Cupido, que pretende fazer uma guerra contra o «mundo rebelde»; entretanto a imagem é lida como de Petrarca, apesar de os quinhentistas terem emulado Horácio como uma via mais culta do que a petrarquista para o exercício do lirismo amoroso.

Na lírica e na épica de Camões, alguns lugares-comuns da poesia ocidental são reconhecidamente horacianos. Por exemplo, Camões emula a *Ode Ad Republicam*, de Horácio, no «Labirinto do autor, queixando-se do

mundo»; e também o emula nas oitavas ao desconcerto do mundo, ao recusar o *nil admirari* e ao imaginar o santo exercício do ócio letrado, como o ideal da *aurea mediocritas*. O tema da eternidade do poético, da Ode *ad Melpomenen*, *Exegi monumentum aere perennius*, está presente no soneto *Cara minha inimiga em cuja mão*, e em inúmeros passos, como no fecho da sextina, e «juntamente passo glória e pena», ou no final de suas oitavas ao desconcerto do mundo, «Se há em mim acabar-se, o que eu não creio»; o tópico da nau de amor, afortunado entre os contemporâneos de Horácio, é lido desde os comentários de Faria e Sousa aos de Francisco Achcar, no seguinte soneto de Camões *Amor, co a esperança já perdida*, considerado uma imitação da ode horaciana *ad Pyrrham*; o *carpe diem* e o convite amoroso estão presentes nos sonetos: *Se as penas com que Amor tão mal me trata* e *Está-se a Primavera trasladando*. Há reminiscência do *carpe diem* neste soneto, na metáfora «colher o fruto dessas flores», e no episódio de Inês de Castro, no verso: «Dos teus anos colhendo o doce fructo». Leonardo na Ilha dos Amores desenvolve o tema do convite amoroso, em imagens do *carpe diem*, como «[...] nunca o breve / Tempo fuja de tua fermosura»; e da profecia ameaçadora «[...] não vás fugindo, / Que Amor te ferirá [...]» (ver *Os Lusíadas*, IX.79-81). Frederico Barbosa considera o episódio do Velho do Restelo uma releitura e reinterpretação da Ode I, 3, *Sic te diva potens Cypri*, de Horácio. Trata-se de uma emulação, com imagens retiradas também da Ode IV, 15, *Phoebus uolentem proelia me loqui*.

Bento Prado de Almeida Ferraz e Dante de Tringali, tradutores de Horácio em português, utilizam versos horacianos de Camões na sua tradução. Num jogo poético tornado possível pela sincronia poética, o modelo latino passa a ser literalmente traduzido pelo poeta quinhentista. Trata-se de um tipo de horacianismo legado ao poeta pelos tempos, em que no mundo lusófono o verso de Horácio aparece escrito por Camões.

BIBL.: ACHCAR, F., *Lírica e Lugar Comum*, São Paulo, Edusp, 1994; EARLE, T., *Musa Renascida*, Lisboa, Editorial, Caminho, 1991; FARIA E SOUSA, «Livro das Odes», *Rimas Varias*, fac-símile, Lisboa, IN-CM, T. II, 1972; FRAGA, Maria do Céu, «Horácio na concepção quinhentista da ode e Camões e A tradição horaciana», *Os Gêneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Univ. de Coimbra, 2003, pp. 148-157; RAMALHO, A. C., «Três odes de Horácio em três quinhentistas portugueses», *Camões no Seu Tempo e no Nosso*, Coimbra, Almedina, 1992.

HUMANISMO. O termo **Humanismo** aparece tardiamente na cultura europeia: tanto quanto se sabe, foi usado, pela primeira vez, na língua alemã (*Humanismus*) pelo pedagogo bávaro F. J. Niethammer, na obra *Der Streit des Philanthropismus und des Humanismus in der Theorie des Erziehungsunterrichts unserer Zeit*, Jena, 1808; em português, o uso apenas se regista em finais do século XIX.

Provindo de um pedagogo, há que relacioná-lo com um outro, que o precede no tempo, **humanista**. A este havia que entendê-lo como estudioso de textos clássicos, muito embora não fosse professor mas apenas alguém dedicado aos *studia humanitatis* (expressão de ressonâncias ciceronianas), ou, mais simplesmente, às *humanitates*, estas concebidas como conjunto de disciplinas que contribuem para a formação do homem através das *litterae humaniores* (assim ditas porque consideradas como servindo para fazer o homem intensamente humano — o sufixo *ior* é intensivo), em contraposição às *scientiae naturales* ou às profissões de interesse pragmático. Tem atestação em latim em finais do século XV, passando seguidamente para as línguas vernáculas: regista-se em italiano já em 1538, em francês em data idêntica, 1539, mas só em 1589 aparece em Inglaterra e documenta-se mais tarde em Espanha, 1613, e na Alemanha, 1789. Erroneamente, o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, na sua 1.^a edição eletrónica, remete para a obra do doutor João de Barros, *Espelho de Casados*, Porto, 1540, f.º v, como primeira atestação em língua portuguesa; de facto isso não se documenta, mas regista-se em *Ditos Portugueses Dignos de Memória. História Íntima do Século XVI*, anotada e comentada por José Hermano Saraiva, 3.^a edição, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1997, p. 59: conta-se de D. Jorge, Mestre de Santiago e de Avis, que «Vindo a Setúbal um pregador novo, disse o Mestre a um criado seu, de quem tinha bom conceito, que o fosse ouvir, porque ele não queria ouvi-lo sem saber primeiro sua suficiêcia. E o criado, que se chamava Álvaro Pestana, depois que o ouviu, disse ao Mestre que pregava honestamente e era bom humanista. Ido o Álvaro Pestana, perguntou um de dois criados ao Mestre que cousa era ser humanista. E ele, querendo-lhe responder, viu dar de cotovelo ao outro e,

enfadando-se, disse-lhe: “Sabeis que cousa é ser humanista? Que não perderão nada os que estão por vir em vós outros não o saberdes!”» Na «Exortação primeira em véspera do Espírito Santo», o P.e António Vieira serve-se do termo para estabelecer contraste a favor dos missionários: «E espero eu dos que saírem deste nosso [Colégio], também Real, teólogos, filósofos e humanistas, que quando chegarem ao Grão-Pará e rio das Amazonas, e se virem naquela universidade de almas, espero, digo, do seu espírito, e ainda do seu juízo, que, esquecidos das ciências que cá deixam, se apliquem todos às da conversão» (*Sermões*, Porto, Lello & Irmão, 1959, vol. v, p. 390). O termo não contou inicialmente com prestígio entre os aristocratas do saber, pois eles recusavam ser confundidos com profissões liberais marcadas pelo mesmo sufixo, como «jurista, canonista» (CAMPANA 1946, 60-73).

Os *studia humanitatis* eram designados também por *liberalia studia*, assim referidos porque *libero homino digna*, como escrevia Pier Paolo Vergerio e qualquer homem do Renascimento que se prezasse o repetiria depois de o ouvir nas *praelectiones* universitárias de abertura de ano escolar (KALLENDORF 2002: obras de P. Vergerio, L. Bruni, S. Piccolomini, Guarino). Com eles acentuava-se sobretudo que se tratava de um contributo decisivo para a formação do homem: fazendo gala de subordinar a si a Natureza, o homem considera-se livre e quer promover-se na liberdade de decisão motivada e na integração com os outros na comunidade civil, seja na política seja em atividades comerciais; procura aliar a vida ativa e a vida contemplativa, sente-se permanentemente responsável por si e pela coletividade a que pertence com as suas tradições e, por isso, vive inquieto perante o Destino, mas singularmente atravessado pela curiosidade da Natureza e das Letras, onde se regista o que o Homem constituiu ao longo da História, ao mesmo tempo que é levado a desenvolver e a revelar a multiplicidade das suas potências e a capacidade de intervir na construção da Cidade e na defesa das liberdades públicas; pretende uma formação integral, baseada na palavra, elemento distintivo que o separa dos outros animais (Cícero, *De republica*, III, 1), procura cultivar a expressão verbal através do exercício de disciplinas retóricas (as *artes* atendem à racionalização de meios para a obtenção de um fim — como assinala o gramático Mário Vitorino, em equivalência ao grego *technai*, termo que se aplicará a outras competências). Homens de

letras, como Ângelo Policiano, em *Miscellanea*, confessavam o prazer de ocupar os seus tempos de *otium* na leitura dos *auctores* (recuperados da antiguidade) e proclamar a superioridade de tal ocupação; por isso se dedicavam ao ensino e se oferecem para celebrar as gestas do seu tempo (cf. carta por Policiano enviada ao rei D. João II, certamente por incitamento de seus alunos portugueses, entre eles os Teixeiras, o primeiro dos quais foi chanceler-mor do rei: ciente estava o humanista de que a glória dos feitos redundaria para a do seu cantor; 54 foram os alunos portugueses que passaram pelo Studio Fiorentino nos anos compreendidos entre 1473-1503, mas apenas seis se dedicaram depois às *humanae litterae*).

Sem tantos pruridos aristocráticos (de cultura proclamada e de abastança económica para garantir tempo disponível), além dos Alpes, o termo *humanista* identifica os difusores de uma nova cultura, beneficiários de algum mecenas abonado e generoso, ainda que diletante das letras; ora compreende uma elite ora se aplica a uma profissão que tende a fechar-se numa «concha professoral e profissional que renunciava às estridências da praça pública» (RICO 1993); define paulatinamente uma atividade socialmente aceite e relevante para o ensino das letras, cuja legitimação se buscava nos efeitos benéficos daí resultantes para a vida em sociedade (pelo que Ângelo Policiano não deixaria de acentuar o serviço que prestava às diversas ciências e causas, enquanto Lourenzo Valla, com outros, ousava proclamar que a *elegantia* da língua era via para a excelência do saber — ainda que um e outro corram o risco de desmerecer de saberes não retóricos e mais situados no tempo, por se permitirem uma linguagem menos castigada).

Dedica-se o humanista ao ensino da *grammatica*, termo que, na designação tradicional, equivalia ao conceito de *philologia* (Marciano Capela), e é considerada de alta importância, por ser *humanae vitae commodior*, pois dá acesso ao saber que os mais eruditos e sábios constituíram: propõe-se a leitura (com o que ela implica de reconhecimento explicitado) dos textos como modo instrumental, tendo em vista, relativamente ao passado, uma tradição consolidada e, relativamente ao futuro, a formação de cidadãos plenamente integrados (ainda quando retirados da ação) na vida coletiva experimentada na longa duração de uma cultura.

Mesmo que os destinatários não fossem mais que os de um grupo de privilegiados com estatuto cimeiro na ordem social (que ora procuravam demarcar-se da *disciplina militaris* — ex., Leonardo Bruni — ora dela se aproximavam e nela se apoiavam, fazendo a aliança das *armas e das letras*, depois de ter sido ideal que as «armas dessem lugar à eloquência» (Cícero, *De officiis*, I, 77), os textos são entendidos como tesouros representativos dos valores maiores que informam a sociedade, são recebidos dos *auctores* (vocábulo de larga tradição que pressupõe um valor de criatividade e de significação, com representatividade de alcance coletivo — recorde-se que *auctor* está relacionado com *augeo*, verbo que supõe caminhar para uma plenitude, pelo que *augustus* é o que tem lugar cimeiro), são apresentados como reflexo de padrões de comportamento (valor ético) e de expressão qualificada (valor literário/retórico-poético), promotores de valores sociais que o ensino institucionaliza (valor pedagógico e didático). Sob a designação de *humanae litterae* estabelecia-se um contraste com as *divinae litterae* cujo significado se reportava aos textos da Sagrada Escritura, mas umas e outras se consideravam complementares — as primeiras como *praeparationes evangelicae*, pois no Evangelho culminava a Sabedoria que ele representava.

No escrutinar dos textos recebidos, configuram-se atividades correspondentes ao que hoje entendemos por «comunidade textual», no que esta assume de constituição de condições para acolher e transmitir os textos, garantindo-lhes presença dinâmica na vida coletiva. Tais atividades exercitam-se seminalmente na escola, mas prolongam-se na ação cívica para transformação da sociedade pela cultura recebida e potenciada; implicam reconhecimento e salvaguarda de tradição textual (ou seja, recuperação fidedigna dos testemunhos, na sua dispersão e genuinidade, análise e sistematização dos percursos e difusão), responsabilização por leitura integrada na tradição e na vida (tarefas filológicas, pedagógicas e didáticas), aproveitamento de condições de transmissão (manuscrita ou impressa) e de disciplina (estudo regular e orgânico na escola), que garantam a leitura (compreensão dos conteúdos e sua recuperação verbal) e conduzam à promoção de formas estruturantes de conhecimento e de empenhamento cívico e identitário numa coletividade de membros solidários no bem comum. Enquanto actividade filológica, assegura um modo formal de reconhecer (ler/analisar) os textos (naquilo que a tradição

considera «gramática», «retórica» e «poética»), em oposição e contrapartida ao modo instrumental das outras atividades/profissões que no seu uso procuram regras de ética ou estética, valida também um corpo de orientações que servem à pedagogia e à educação e assegura frequentemente exercício de discussão comum, nas Academias (mais que nas Universidades).

Humanismo: conceito e processo no tempo. Nesta complexidade de exercícios e de retomas, há um conceito: o Humanismo compreende uma forma de cultura que tem o Homem como centro de referência, como fonte de inspiração e como destino, como objeto de conhecimento nas suas atividades do espírito e como promotor de comunidade cívica e «inventor» (descobridor) e configurador do seu mundo (interior e exterior), que, como indivíduo de uma comunidade, se intenta renovar tanto no plano intelectual como ético e cívico. Mais do que conceito, porém, **Humanismo é um processo** — em que o homem se envolve e fica envolvido por intenção e compromisso de ser permanentemente mais humano (ele e os outros com ele). Tem ele uma história com ajustamento a experiências que se prolongam no tempo — dependente da tradição, inclui também a novidade que o próprio exercício das faculdades humanas lhe acrescenta (a leitura é ativa e não mera repetição). Significa a confiança que o Homem tem em si próprio (não obstante difidências perante vacilações constantes) para se lançar em ações de recuperação e de relançamento, e desdobra-se (porque desconfia das essências e aposta na existência situada como elemento categorial — Heidegger o propõe) em variantes de compreensão da natureza que lhe é peculiar: ser (substantivo) criado (que não se explica senão numa cadeia de que perde os elos e não lhe dá todas as razões de existir) e ser criador (encantado com a sua própria criação e distinto dela), uno e diverso, múltiplo e postulando a unidade, simultaneamente autónomo e dependente, livre e solidário (tanto livre quanto enleado ao próprio destino que vai construindo, tanto solidário quanto no outro vê a sua própria imagem e o complemento dela), imanente (na racionalidade que tudo procura integrar em conhecimento global e em determinação consequente), mas buscando a transcendência (tanto quanto a sua imanência reclama o outro para se realizar com entidades que lhe são distintas e que o completam nas suas próprias finitudes de ser limitado e de ser voltado para o infinito), confiando nas

suas próprias capacidades de conhecimento e de transformação, mas incapaz de garantir perdurabilidade ilimitada aos seus atos e à própria existência, crítico das suas atuações e encantado com as possibilidades, que tem nas mãos, e com os resultados obtidos, que comprovam a superioridade do Homem sobre a Natureza, muito embora esta seja um manancial de prodígios e maravilhas a que vai dando significado particular: a epístola de Petrarca dedicada à sua subida ao monte Ventoso é emblemática de uma atitude que não é totalmente nova, pois mima outra recolhida em leituras — *Familiars*, IV, 1: a epístola terá sido redigida em 1353, mas a experiência remonta provavelmente a 1343, embora o autor a date de 1336; o erudito Petrarca desperta para si na leitura de Tito Lívio e refaz a experiência de Agostinho, que também chegara à sua interioridade na leitura do *Hortensius* de Cícero; em jogo de espelhos, que assim se manifesta, ergue-se a própria individualidade em confronto com a universalidade dos outros, na convicção de contribuir para melhorar o modo de estar no mundo e envolver-se no saber de todos... As antíteses, por contraposição, comprovam a complexidade de um processo que se vai construindo mais do que se encontra alguma vez feito, na descoberta de si, quase sempre em emulação provocada por uma experiência de leitura, em horizontes dilatados.

Problemáticas contemporâneas. Historicamente, o desenvolvimento do processo em que se afirma a confiança do homem não é regular e uniforme nem a sua formulação é consensual. Os momentos de euforia desencadeiam iniciativas e geram satisfação e encanto, mas alternam com os de disforia frente aos fracassos, a tal ponto que chega a negar-se a si mesmo, na náusea da existência, incapaz de superar-se nas contradições da finitude e da desilusão e deixando «em abismo» a sua própria autorrevelação.

Nos tempos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, por efeito da sensação de impotência e vergonha sentidas perante os horrores provocados (hoje mais analisados do que àquela data), as ideologias de afirmação humanista reagiram, dirigindo apelos aos restos de confiança que ainda quedavam depois daquelas situações apocalípticas, mas as referências foram díspares e nem todas foram reconhecidas como integradoras nem o diálogo serviu de entendimento harmonizador. A proposta de Heidegger formulada nesse tempo de nojo continua a gerar

interpretações contraditórias, embora pareça identificar um paradigma: «o homem é morada — *ethos* — do ser» (não há ser em abstrato); o humanismo «pensa a humanidade do homem desde a proximidade do ser», acentua o filósofo na *Carta sobre o Humanismo*, que é de 1946, em resposta ao existencialista francês Jean Beaufret (foi publicada em 1947). As aporias que subjazem a essas formulações escondem debilidades: embora com recorrências a um helenismo que seria originário, Heidegger esconde comprometimentos anteriores e escamoteia o valor do tempo e da experiência humana expresso na linguagem dos vários momentos históricos; a «secundaridade» da cultura latina, mais do que deriva(ção) é fruto de retomas singularmente significativas e de clarificação de conteúdos (*verbum* e *ratio* explicitam o que está contido em *logos*; *religio* e *sacrum* exprimem mais do que os conceitos gregos homólogos, o sentido de *persona* — de origem etrusca e limitada primitivamente ao teatro, tenha ou não conotações de *ressonare* — clarifica-se ao contacto com a reflexão teológica cristã e terá novo valor em Boécio). Sartre, com algum engano de aparências expressas, não deixou de saudar efusivamente aquela carta; pouco tempo antes havia ele proclamado que o *existencialismo é um humanismo* (1945), mas parecia fechado em si mesmo quando cunhou a expressão de que «*l'Enfer ce sont les autres*» (na peça de teatro *Huis clos*, 1944 — «Sem saída»): segundo indicação do próprio (desfazendo derivas e aproveitando momentos de maior lucidez), quisera asseverar que, instrumentalmente em espelho, os outros são necessários para o homem se autoconhecer, na revelação de si mesmo, e sentir que, sendo inseparável e interdependente dos outros, tem neles um duplo que se confunde com o problema insolúvel da identidade pessoal (conluindo bem e mal) e da náusea de si mesmo; ultrapassando o enconchamento, acabaria por confessar (1980) um conteúdo de integração que ninguém ousara suspeitar: «Je me sens, non comme une poussière apparue dans le monde, mais comme un être attendu, provoqué, préfiguré, comme un être qui ne semble pouvoir venir que d'un créateur et cette idée d'une main salvatrice qui m'aurait créé me renvoie à Dieu.» Em plano de dimensão social, os marxistas mais ortodoxos anunciaram, com o final da guerra, o começo de uma nova era do Homem, com a derrota dos poderes instituídos e a superação de vias e formas de vida alienantes; todavia, a vitória não levou à transformação humanizante do real e dos comportamentos dominadores,

desfizeram-se as Utopias sonhadas, pois a liberdade foi negada e a aurora dos novos tempos, sem deuses e sem submissões, não se resolveu na novidade do Paraíso prometido nem na concretização de igualdades (as reflexões algo tardias de Louis Althusser, «La querelle de l'Humanisme», em *Écrits philosophiques et politiques I e II*, Paris, Edições Stock/Imec, 1995, causaram ruído e inquietaram, mas nada refizeram). A custo se opôs o personalismo, espiritualista, da responsabilidade e da solidariedade (CHARLES PEGUY; EMMANUEL MOUNIER 1930), como forma de atingir a conciliação das aporias dolorosamente sentidas no soerguer das dúvidas e das ruínas: pensadores cristãos, filósofos e teólogos (MARITAIN 1936; DE LUBAC 1945), reclamando os direitos imprescritíveis da pessoa, acentuaram a dimensão personalista e comunitária da vida, colocaram em juízo a (in)suficiência do ateísmo para responder às interrogações do Homem frente à Morte e ao Destino, mas tiveram de se vergar, por entre escândalos e dúvidas, perante o «silêncio de Deus» (mais constringente que grandes discursos em que Caim quisesse discutir com o Criador, a quem pretendia capturar, ou seja subordinar a si, com sacrifícios — recentemente, Saramago não teve jeito de entender essa dimensão «religiosa», pelo que ficou gorada a sua intenção de forçar mitos/superstições a explicar-se). Os padres conciliares do Vaticano II declararam a dignidade das realidades terrestres, inspirando-se na doutrina bíblica e na tradição patrística e apoiando-se na solidariedade reclamada pela razão e pela fé cristã para incentivo a novas esperanças, mas não previram nem sustiveram a deriva da laicização extrema e libertária, sem horizonte de alegria e fechada no consumismo que se entrepõe para sorver e disfarçar apreensões e ansiedades. As desilusões quanto ao progresso técnico para a supressão das desigualdades e a recusa de consolação numa outra vida levaram à declaração de absurdo e à revolta magoada (entre outros, Albert Camus), enquanto alguns, mais contemporizadores, entreabriram a porta pelo *Princípio Esperança* da consciência antecipante (BLOCH 1976), ou postularam vias alternativas, com o *Princípio Amor* percebido na aceitação de um Deus que não se limita a criar, pois, na atribuição do sentido responsável da liberdade individual e na ação dirigida por um sentido de doação, leva à plenitude o que foi iniciado com/pelos homens (VON BALTHASAR 1966). A psicologia de Freud fez com que a plenitude das certezas soçobrasse perante as desconfianças de que o

sujeito de conhecimento não ousa decifrar inteiramente no seu íntimo. Quanto às Humanidades, na sua via tradicional de leitura dos textos, preferiram elas refugiar-se na defesa da institucionalização das *litterae humaniores*, considerando que não lhes competia garantir o domínio das paixões e a serenidade dos espíritos ou contribuir para regular o exercício das liberdades e das solidariedades: com má consciência têm, por fim, de reconhecer que os conhecimentos ministrados ficaram à mercê de aproveitamentos desviantes e ambições de domínio, pois as derivas consentiram manipulações e os textos clássicos nem sempre inspiraram bons comportamentos ou moldaram boas consciências (CANFORA 1980; 1989; 1998), a tal ponto que os torturadores da tarde nos campos de concentração (lembrou-o recentemente George Steiner) passavam a manhã deliciados a ouvir música ou a ler os clássicos, o que comprova que as *humanidades* falharam como instâncias de tornar os homens mais humanos. Em contraposição, há que lembrar que o abuso não nega o direito ao uso, mas a resposta à funcionalidade da leitura dos textos clássicos fica-se por reconhecer que por eles se constitui uma comunidade de saberes que podem servir para concertar entendimentos comuns (MAISSEN & WALTHER 2006): mesmo que se inclua a análise da linguagem, formada ao longo dos tempos, é peca a conclusão para responder aos problemas que se colocam nos nossos tempos (como o desespero pelos efeitos de uma ação descontrolada sobre o planeta que habitamos); a falta de um regulador (escatológico fosse ele) deixa a dimensão ética sem vigilante das consciências. Mais generosos foram homens de outros tempos, ao assumir que as letras contribuía para regenerar a maldade humana: pelas *verba* (e na contraposição das várias línguas) chega-se às *res* e espera-se renovar os *mores* (acentuava Juan Luis Vives, *De disciplinis*, 1531).

O pessimismo tem sido o legado de cada Império desmontado. Em contrapeso, a consciência crítica da longa duração relativizou os valores de cada tempo: admitiu o direito de o Homem sonhar com as Utopias, apesar dos fracassos que se experimentaram no decurso das várias épocas e apesar das incertezas que permanecem no interior da consciência: Tomás Moro, em 1516, inventa a palavra e dá-lhe conotações que uma fonética ambivalente (*outopia* = *eutopia*: *utopia*) lhe permite admitir que o sonho é inerente à busca da felicidade (Nenhures é Ilha da Bem-Aventura);

facto é que, ao tempo em que o encontro com outros povos se torna efectivo (homens antes desconhecidos ingressam na órbita do conhecimento) o Homem entra paradoxalmente em conflito consigo mesmo, desconfia do sentido e da razão em nova consciência da História e em desafio ao exercício de poderes que asfixiam as liberdades (na *Utopia*, Henrique VIII é o visado sem ser nomeado, mas o paradigma é universal), enquanto os mais atentos e lúcidos (que não se acomodam, como Erasmo, porque sentem o acúleo da interpelação evangélica) ganham alento na leitura dos textos clássicos (antigos e cristãos). Não obstante os progressos técnicos (na organização da racionalidade de meios e de sistemas para domínio da Natureza), não se resolveram as necessidades elementares da vida e não houve resposta concludente aos anseios profundos com que o Homem se defronta: o *Moriae Encomium* / *Elogio da Loucura* de Erasmo ou o *Momus* de Alberti e o *Gargantua* de Rabelais são saídas magoadas (dolorosas e sarcásticas ou até dissolventes para serem higiénicas) dos fracassos experimentados, com emulações ampliadas nos nossos dias. Como saldo positivo (mais em esperança que em aquisição), concede-se a esse mesmo Homem a capacidade de se reger pela ânsia da utopia e de se responsabilizar pelo seu destino, procurar os meios indispensáveis para responder a si próprio, na identidade do *ipse*, (cor)responder aos outros que com ele convivem e julgar-se em função da Outridade (palavra que está em Fernando Pessoa) que há-de complementá-lo.

Verdade é que, regressado a si, o Homem anseia por ser autor do seu destino, mas teme-o porque nada lhe garante sucesso antecipado; sente o eterno problema do Mal como instância a que não consegue contrapor-se com eficácia; desconfia da contemplação de si mesmo e não integra, em tempo distendido, a contemplação do Outro e daquilo que por este lhe é oferecido; procura a compaixão, como que em compensação à falta de dimensão religiosa, mas recusa identificar as razões em nome das quais atua o bom samaritano; proclama a solidariedade como atitude, mas raros são os que se expõem às suas exigências; postula justiça para com todos, mas não consegue responder aos apelos mais imediatos nem às esperanças que implicam compromissos em construir novos caminhos integrados na História. Na fronteira da sua afirmação própria, o homem de hoje sabe mal como aceitar a Transcendência: o *Manifesto Humanista III*, apresentado a público em 2003, ao arrepio do antigo *Manifesto* de 1933, recusa

explicitamente o «sobrenaturalismo», mesmo como instância de apelo (porque não suporta dependências), e propõe-se ser uma filosofia progressista da vida, afirmando a capacidade do homem em se responsabilizar autonomamente na determinação da vida ética e no cumprimento pleno das aspirações de um maior bem da humanidade. Mais uma vez, o voluntarismo das afirmações esbarra na ausência de ação consequente e providente — o profetismo é vão porque não domina o Tempo e este esgota-se sem vislumbre de eternidade.

Não obstante o juízo negativo, ao conceito de «humanismo» pertencem hoje, como aspirações, valores intelectuais e afetivos, éticos e sociais, especificamente cultivados pelo Homem, como entidade autónoma, livre e responsável (ainda que não soberana e independente, mas integrada e integradora da teia de relações que lhe dão sentido), no exercício da inteligência, na aquisição de conhecimentos e na transformação do mundo e de si mesmo, deixando-se (co)mover pela compaixão (no sentido etimológico de *compassio*, que é solidariedade), abrindo-se à *pietas* (que é o respeito pelos outros e por si mesmo) e apostando na bondade como demonstração de que, na longa duração, os atos mais integrados e integradores da vida coletiva postulam um sentido em que se resolva um destino que responderá aos anseios de Bem que é Perfeição e Harmonia.

A construção do Humanismo (co)medido: a *docta ignorantia*. Confessadamente, o homem moderno reclama autonomia e suficiência. Foi ela declarada já por Protágoras de Abdera, sofista grego do século V a. C. (480-420), quando proclamou que «o homem é a medida de todas as coisas». Porém, qual o critério de juízo (mensurabilidade): poder suposto ou limitação experimentada?

Mais comedido, não se erigindo em fautor de verdade, mas assumindo o processo do conhecimento situado, o seu contemporâneo Sócrates (470-399) assume como sua a sentença délfica do «conhece-te a ti mesmo» e faz da «ignorância» princípio de saber por indagação ativa, sem ditames axiomáticos prévios, percorrendo os degraus de uma dialética que resolva as contradições internas e abra fronteiras para um encontro amigável e amoroso ou, se preciso for, batendo no peito a penitência que atende à falta alguma vez cometida.

Em forma aberta, e em modo de paradoxo, a tradição cristã assume a *docta ignorantia* com a humildade de quem se sente nas mãos da Sabedoria da Revelação (que, sendo divina, é infinita e insondável e que, sendo incarnada, tem um destinatário que é todo o que escuta a palavra que está suposta num diálogo de salvação). A fórmula é de Nicolau de Cusa, mas estava na sapiência monástica, sob a forma de *scienter nescius et sapienter indoctus* — que Gregório Magno, *Dial.* 2, prol., aplica a Bento de Núrcia (COURCELLE 1974-1975) e experimenta-se sobretudo na via mística (da «noite escura»). A fórmula antitética exprime uma abertura de ânimo de quem nada despreza, porque tudo foi criado por Deus (cf. *Actos dos Apóstolos*, 10, 15), e por isso tudo investiga para integrar, nada nega, tudo respeita, em atitude de contenção que evita a desmedida (*hýbris*/excesso) para se reconhecer homem e apenas homem, nada mais que homem, nas suas capacidades e nas suas limitações, evitando particularmente especulações que ultrapassem a sua condição humana (limitando as reações frente a imperscrutáveis razões de uma divindade que é Amor — e não Dialética, cf. *Job*, 9 ss.) e aceitando partilhar com os outros (quem quer que eles sejam) os vislumbres da Sabedoria infinita que consegue apreender porque saciam os mais bem dotados (Hildegarda de Bingen ou Catarina de Sena ensinam e repreendem papas e teólogos).

O (não-)saber socrático revela-se na ironia de permanente indagação, mesmo sobre o óbvio, buscando o sentido oculto — mas suposto (nas *phantasiai* — aparências), em questões encadeadas (*erotemata/quæstiones*), confrontando consigo mesmo as interpretações que vão surgindo nas diferentes leituras (em *exegesis*); o mestre consequente tem perante si especificamente o compromisso de que os seus ensinamentos desencadeiem na inteligência, na vontade e na ação (sua e dos outros) um encaminhamento para uma Verdade que não fique pela abstração, mas se cumule em plenitude antecipada de comunhão última, devendo, por isso, ser celebrada em ritmos de duração humana.

A autonomia humana não é absoluta. A divindade aparenta ser concorrente do homem e comprometer a sua autonomia. Concorrente só o seria se essa divindade estivesse no mesmo plano que ele. Facto é que homens e deuses gregos guardaram um conflito que a religião da pólis não resolveu e que o ritual (prolongado na tragédia grega e por ela transformado) fez mais explícito (sem se ter tornado instância

integradora). Segundo a concepção tradicional, Epicuro teria sido o primeiro a erguer os olhos para desafiar uma divindade irreconciliável e aterradora: a Lucrécio se atribui tal interpretação, mas, segundo outras leituras (que atendem melhor ao sentido de *religiosus*), longe de pretender desafiar os deuses, o filósofo procurava corrigir uma imagem habitual ao comum dos mortais (mais supersticiosos que religiosos); acentuava ele: os deuses vivem na bem-aventurança e por isso não há que invejá-los nem há que temê-los, pois eles têm o que os homens devem alcançar, cabendo ao filósofo contribuir para sanar as debilidades da condição humana de tal maneira que o homem saiba assumir o seu próprio destino, autônomo e responsabilmente (Epicuro, *Carta a Meneceu*, 123).

Por sua parte, a figura de Prometeu revoltado contra a divindade só tardiamente (já com Goethe) aparece na cultura europeia: primitivamente, o semi-herói não era mais que a expressão da conquista do fogo, transformador de todas as coisas, mas ganhou novos traços numa longa tradição de retomas e transformações, através do evemerismo, do alegorismo medieval, de eruditos como Vida, Chapman, Saftesbury e Herder, antes de ser trabalhada por Goethe (TROUSSON 2001); a contrariar qualquer insolência (em lição que também Goethe recolheu em Luciano de Samósata) tem de reconhecer, a seu lado, a figura infeliz do «aprendiz de feiticeiro», que não é dono da palavra criadora e, por isso, não consegue recuperá-la para corrigir os efeitos perversos de uma ação desatinada e desintegrada.

De facto, tem sido sempre problemático para o Homem medir a distância que o separa de uma Transcendência e chegar a uma conciliação: o mito dos Titãs em desafio aos Deuses é espelho da condição humana na escalada para se transcender a si mesmo; na expressão bíblica, a mensagem definitiva do mito da Torre de Babel (reduzido e desvirtuado no significado primitivo — que era o de ponto de encontro do Homem com Deus), só vem a revelar-se no enquadramento do Pentecostes, onde a multiplicidade de línguas converge para exprimir o infinito divino e o fogo do Espírito novo, que sela a Aliança e resolve o enfrentamento, aceitando que a Revelação leva o Homem para além do Tempo e para além das diferenças — por aceitação de todas, esse fogo serve uma comunhão isenta de diferenças. A superação das distâncias foi explicada pela catequese cristã, ao longo dos séculos feita diante das catedrais medievais,

olhando para Cristo em majestade, em que o Homem se revê na escatologia e na antecipação do futuro, tendo como adquirido que a «glória de Deus é o homem em plenitude de vida», como Ireneu de Lião proclamou no século II. Diferente era o pensamento grego e distinta a experiência histórica romana: para os Gregos, os filhos de Crono (o Titã que devora os seus próprios filhos) confundem-se com os filhos de Cronos (o Tempo) e ficam sujeitos à destruição ou esperançados numa indemonstrável *ekpýrosis* que, sem restituir o que foi, reporiria as forças: mais não consegue que entrever um mundo larvar, no Empíreo; para os Romanos o ciclo dos Tempos não tem promessa de restituir a grandeza alcançada e nem para os protagonistas dessa grandeza fica outro horizonte que o do mundo astral, sem garantia do divino, porque de eterno apenas pode presumir a fama (*Sonho de Cipião*, na *Republica* de Cícero — que inspira Camões para o final d’*Os Lusíadas*).

De onde poderia provir resposta pacificadora? Numa obra consolatória pseudoplatônica, *Axiochus sive de morte*, que atravessou os tempos e foi lida pelos homens do Renascimento, Sócrates, que espera a execução da sentença capital, conforta o interlocutor (que dá título ao diálogo) com o argumento de que a morte liberta o homem de todas as misérias que se foram acumulando durante a vida terrena e de que não há que dar importância à perda da vida corporal, pois ela não é a única que conta: como num jogo de espelhos, que mais desnorteiam quanto mais retilíneos se expõem, e remetendo para a autoria de Pródico, tenta-se a consolação em galimatias que nada adiantam — os vivos não podem temer a morte, pois ainda estão com vida, e, quanto aos mortos, uma vez que já não existem, nada os pode afetar; Axíoco, acaba por encontrar consolo na exposição de Sócrates sobre a imortalidade da alma e sobre a felicidade da vida ultraterrena, que aguarda os justos em contraste com os tormentos que estão reservados para os ímpios. Consolação adiada? Em causa está o sentido do tempo.

O Homem como mistério, novidade permanente e imprevisível. O humanismo, tanto ou mais que conceito e que designativo formal, é um processo histórico em que o Homem se compromete e fica sujeito ao embate consigo mesmo — é agônica a sua condição — e se descobre como mistério. Há momentos mais plenos, nesse processo nunca acabado, em que contam atitudes caracterizadoras. Entre todas essas atitudes, sobrepõe

a que deriva da procura de si mesmo, do *ipse* que é também *alter* (e não apenas *idem*). Entre a incerteza quanto à sua origem e ao seu destino, goza da capacidade de gerar a novidade, desfruta da possibilidade de ser capaz de admitir a surpresa e de ver surgir em si o assombro – ele próprio é um *mirum/mirabile* para si mesmo. Baloçado entre contrários, o homem ocidental não se confina, porém, a um vaivém, em direções de sentidos opostos: é multiforme e, por isso mesmo, imprevisível, não apenas porque é inesperado, mas porque é criativo e, por isso, surpreendente. Na sua experiência histórica, apresenta-se com várias faces, cada uma delas voltada para seu lado. Em expressão mítica, a sua figura é, no mínimo, quadrifronte (ultrapassa Jano que apenas olha e não decide, que domina o tempo, mas não conquista a eternidade): é Dionísio e é Apolo; é Prometeu e é Sísifo. Dionísio revela-o a si mesmo na exuberância incontrolada de uma sensualidade inconsistente nas suas «aparências», que lhe dá a possibilidade de se reencontrar num mundo sempre renovado, mas não evita a *passio* sujeita a ciclos que a si mesmos se sustentam e se anulam. A luminosidade de Apolo aduz-lhe a racionalidade que se supera no esplendor da criatividade que faz da arte, ao seu alcance, a expressão do divino que persistentemente procura e lhe escapa a todo o momento. Como Prometeu, procura o fogo que consome, transfigura e purifica, ou interpreta a sua condição inconformada com os limites que lhe foram traçados, buscando em si os estratagemas que lhe garantam a confiança necessária para transformar o mundo (o fogo é o elemento instrumental que purifica e configura a novidade, mas certifica sobre a compensação do esforço). Sísifo, por seu lado, traz-lhe à consideração a inutilidade de um esforço sem sentido declarado e sujeito à (in)coerência de uma ação imanente que não pode antecipar os resultados senão enquanto aposta num encaminhamento que segue regras integradoras, mas limitadas (A. Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, 1942).

Na diversidade das suas tendências, para não as negar e para não se deixar submergir pelo esforço que elas reclamam, o Homem postula um guia ou um libertador. Hércules é, na antiguidade greco-romana, a figura medianeira de quem se espera a superação das situações experimentadas; não consegue ele, porém, ultrapassar as suas próprias dissidências nem garantir o que lhe é estranho. Na figura de Cristo, que vem de fora e se oferece na novidade de si mesmo, encontra o humanismo ocidental a

compaixão e o sentido do tempo aberto à eternidade, com a garantia da vitória sobre a Morte, pela Ressurreição, o *pleroma* que é plenitude de Vida e de Ressurreição, em Esperança, primeiro, e em modo escatológico, depois.

Para si mesmo, o Homem é um *mirum*; perante ele nasce o assombro — que tem de se sustentar a si próprio (fazendo-se indefinidamente, sem narcisismo) ou deixando que outros o alimentem (dando-se à contemplação e fazendo-se contemplativos). A lição está em Sófocles: na tragédia da *Antígona*, v. 332 ss., há o paradoxo do enigma que o homem é para si próprio na teia de outros enigmas que se lhe abrem no universo infindo. Ao proclamar, pela voz do Coro, que «muitas coisas assombrosas há no mundo; nenhuma mais assombrosa que o Homem», sabe que «[o homem] não se encontra desprevenido para enfrentar qualquer novidade», mas, mesmo afirmando a confiança nos próprios recursos, tem de reconhecer que, «senhor de um saber operoso, que ultrapassa todas as expectativas, ora toma o caminho do mal, ora o caminho do bem». O assombro (um *deinón* que no Renascimento será transposto para *mirum* ou *mirabile* e depressa se entenderá como «maravilha» — aparentando não entender já o que configurava o *mirum*, no distanciamento operado por um poder estranho) tem, na reflexão sofocliana, a conotação de que o homem é imprevisível — na sua angústia da decisão perante o desconhecimento dos efeitos dos próprios atos. Corria o ano de 442 a.C.; o dramaturgo estava no auge da sua criatividade, participava no poder com Péricles, mas não se deixara inebriar por esse poder, mantinha a serenidade da meditação sobre a participação na vida da cidade, elevando-se à reflexão sobre os desafios da condição humana, sua grandeza e sua fragilidade, debatendo-se com os conflitos gerados pelas instâncias do poder frente ao reduto da consciência individual, tentando conciliar o exercício do mando e a decisão em liberdade, aceitando demorar-se na admiração das potencialidades do Homem (no radicalismo da *dýnamis/virtus*), ficando com todas as incertezas relativamente ao Destino — fosse ele entidade soberana (muitas vezes entendida como caprichosa), fosse ele resultado das atuações humanas (a que não pode garantir perenidade). O Renascimento acentuou o *mirum* provocado pelo Descobrimento de novos povos e pelo esforço (porque se transgrediam os limites conhecidos e impostos por forças estranhas, porque se ultrapassavam os poderes da

força humana — Camões o diz); foi levado também a admirar a *virtus* de quem se afirma na girândola do poder (a *virtù* de Machiavelli está na continuação do *Il Cortegiano* de Castiglione); antes, porém, o encantamento recuperara a dimensão da interioridade que Petrarca traduzira na expressão lírica do feminino do *Canzoniere* e não abdicava da sensualidade que os próprios goliardos medievais (escolares gulosos da vida) haviam ora endeusado ora satirizado e Boccaccio tomara como matéria do *Decameron*, com os «clamores da carne» que se prolongam um pouco por todo o lado.

Fosse em forma de mito, fosse em expressões racionalizadas, os Gregos viveram a luminosidade de um entender ([*dia*]noein) que, quanto mais analisa, mais tenta abarcar (*synnoein*), e que, quanto mais ilumina e mais conhece, mais se enreda nas suas próprias construções e mais experimenta as angústias da teia assim criada. Nessa angústia, aqui e além pergunta-se pela capacidade de *metanoein* (radicalmente, inverter um processo de conhecer e de viver): — o afastamento para longe, a fim de repor a ordem transgredida, é ritual cumprido por Apolo, mas só os verdadeiros penitentes, como foram os *monachi*, consagram, na contemplação, a novidade que lhes é oferecida. Desilusão é que, quanto mais se aproxima da realidade, mais o contemplativo/filósofo (aquele que procura o conhecimento) se dá conta de que apenas atinge uma sombra, porque o real, em definitivo, está para além das aparências e há que apostar na via que do saber (na dialética da superação das contradições) leva à sabedoria (o conceito será platónico, mas tem outras formalizações).

A Palavra como inteção vivida e partilhada. Complementar e indissociável do entender como processo noético, o homem ocidental (desde os gregos) reconheceu no exercício da Palavra o modo de colocar esse entender frente a si próprio e a forma de o partilhar com os outros seus iguais. No entanto, tem o homem de haver-se com a incapacidade de tudo verter na palavra e com as aporias de ter de confrontar-se com essa mesma palavra — dada em escuta e subordinada a exegese alheia (drama que de um modo ou de outro, modernos, como Sartre e Heidegger, experimentaram).

É complexo o processo que nasce do *logos*. Neste convergem simultaneamente a *ratio* e o *verbum* (que a língua latina distingue), pois não há apenas exercício do espírito (*noûs/intellectum*), mas há também

regresso à verificação da consistência advertida em momento de iluminação — sempre fugaz. Heraclito, segundo testemunho de Aristóteles, sentenciava que ao «*logos*, que é sempre, os homens são incapazes de o compreender»: há problema de imanência (como fonte de origem e de exercício) e de transcendência (o sujeito pensante é diferente daquilo que pensa), mas há também problema de formulação e de transmissão (Aristóteles hesita nas pausas/pontuação a respeitar na sentença do filósofo obscuro). O *logos* não é apenas exercício intelectual imanente; existe como ato de coletividade, porque é esta que fornece os recursos em que o Homem se reflete e, por isso, o mesmo Heraclito explicava: «Eis porque importa ter atenção ao comum; é que o comum une, mas se o *logos* é comum aos seres vivos, a maior parte apropria-se do seu pensamento como coisa pessoal.»

Nesta dualidade, que é oposição e complementaridade, se constrói o homem ocidental e se exprime o seu «humanismo». O *logos* de Heraclito percebe, esclarece, exprime a ordem e o curso do mundo; o pensar é um *poiein* que cria e encanta, que se fixa na palavra que enuncia (*poietés*), articulando sons e imagens, formulando juízos em modos diretos, suscitando relação com uma escuta, num diálogo que é resposta e clarificação; funda o discurso e institui uma dinâmica comum que necessariamente é construção e é maravilhamento do que se encontra no que sempre estivera e não fora descoberto.

O exercício maior da palavra faz-se na construção da pólis; para isso serve a educação proporcionada pela escola; a esta foi entregue a função de administrar a instrução que propõe os modelos de estar, que toma a seu cuidado o exercício para o uso da palavra e seu registo por escrito (começando um processo reflexo em que o dito é confrontado com ele próprio), que escrutina o seu valor na vida coletiva, que, depois, contribui para a guardar, uma vez aceite, e para a transmitir como mensagem de sabedoria que na palavra tem instrumento e instância de juízo.

No desenrolar dos tempos ocidentais, a todo o momento, o Homem se confronta com a sua construção e pretende que a Palavra lhe responda, porque é ela que mais articuladamente o exprime e o revela: seja esse homem Miguel Ângelo, bate ele na estátua do seu Moisés porque precisa que ele fale (para que dê conta da sua existência — como Sócrates solicita a Alcibíades); tendo perdido o retorno à palavra completa, o «Aprendiz de

feiticeiro» (de Goethe, que não é mais que um regresso a Luciano de Samósata, no *Philopseudes*, 36) vê-se ultrapassado e humilhado perante a obra que lhe saiu das mãos sem que ele consiga travar o processo (tinha inventado um autômato que ia buscar água para casa, mas, esquecendo parte da fórmula mágica, não conseguira parar o efeito desencadeado).

O exercício da palavra é promotor de consciência crítica de superação. O homem ocidental desenvolveu ao longo da história da sua cultura uma relação privilegiada com os textos que, pela sua qualidade formal e simbólica, melhor representam o seu percurso individual e coletivo e não podia deixar de perceber, nas variantes do processo, um incentivo a uma contínua superação para um conhecimento situado mais fundamentado e mais largo (seja na leitura, seja na reconstituição do conteúdo, seja na melhor formulação de uso — Lorenzo Valla aposta em várias direções). Do registo da memória e do exercício da palavra se podem extrair notas fundamentais que definem o homem. É na dimensão de *litterae humaniores* que se legitimam as *humanitates*: confia-se que por seu intermédio o homem se torne mais humano, sendo elas instrumento de revelação (ativa, passiva, interdependente); sendo instância de aperfeiçoamento, elas têm lugar privilegiado na educação (*paideia/cultura*), processo educativo de integração na vida coletiva, que é gradativo e tem momentos mais organizados e mais intensos no início da chamada «idade da razão»; pretende-se, aliás, que as consequências desse processo sejam percebidas no efeito que se procura, que é o da dedicação e solidariedade na vida coletiva (*philantropia*), articulando entre si os membros da comunidade humana e revelando-os a si mesmos.

Deduz-se daqui uma confiança no homem e na sua ação, não apenas como pressuposto de vida em comum para superação de debilidades ou melhor resolução das situações periclitantes, mas também como forma de interpelação quanto ao sentido da vida e ao juízo sobre as manifestações da interioridade pessoal; o comediógrafo romano Terêncio ousa dizer no século II a. C.: *homo sum, humani nihil a me alienum puto* (Terêncio, *Heaut.*, I, 77); trata-se sintomaticamente de alguém que, proveniente de um ponto periférico a Roma, mas aqui se prepara por leituras sobre textos gregos, se declara apostado em seguir o processo da *contaminatio*, que correspondia a acolhimento de textos da tradição e complexificação do seu conteúdo por enunciados próprios, em *emulatio*: na aceitação do que é de

outros e aceita o confronto (*agôn*), não lhe bastando que antes, num tempo já decorrido, tenha sido enunciado o que lhe é proposto como inspiração. O exemplo é paradigmático de uma cultura que persistentemente se abre ao acolhimento do diverso e se entrega à construção de algo que supere o que lhe foi dado.

Memória cultural como acumulação e depuração. Faz parte também da confiança gerada pelo homem ocidental o culto das origens e do desenvolvimento da memória cultural. Três momentos, equivalentes a três modalidades de enunciados, ocupam lugar de proeminência e de regresso persistente e respeitoso, como instâncias de refontalização inspiradora e projetiva: a literatura grega, o primeiro (pelo facto de nela se revelar em plenitude a capacidade humana de enunciar formulações com inteiro significado criativo transmitido em textos), a literatura romana, o segundo (esta com o seu carácter de «secundaridade» que assume e relança segundo expressão própria), a literatura patrística, o terceiro, como instância complementar e de contraponto. A concatenação dos três momentos é dinâmica, pois se, no terceiro tempo, prevalece a inspiração bíblica como Revelação, em que o homem é mais destinatário que autor, as duas outras instâncias estão ativas — na luminosidade da inteligência, na estruturação da razão, na clarificação da palavra. Não se excluem as literaturas que daqui derivam ou outras de tradição diferente, mas aquelas três primeiras são marcas identificadoras de uma história cultural.

Sobre esses três momentos se constroem outros; o mais intenso deles é o terceiro: com o regresso às fontes e o relançamento da confiança no Homem, com inovações próprias e influência social dos agentes de cultura das Letras, o período conhecido por Renascimento pretendeu o rejuvenescimento do Humanismo que sempre estivera na História. Tempo relativamente largo e não totalmente homogéneo da cultura europeia, é atravessado por tendências e tensões múltiplas. Tem como ponto cimeiro a proclamação da *dignitas hominis* (Pico della MIRANDOLA 1486), mas diversos são os modos de vivência (que o é): a afirmação do indivíduo como instância de sensibilidade, de decisão e de criatividade; a confiança irredutível na natureza humana (não obstante a sua inconsistência metafísica e as suas contradições históricas); a recuperação das expressões textuais historicamente melhor conseguidas (e seu relançamento descomprometido através da arte); a participação plena na organização da

vida cívica (não obstante a convicção de que o cinismo pode minar as dedicações mais abnegadas e sinceras, mas na convicção plena de que a política deve congraçar o saber e o poder e sabe governar sob o signo da *virtù* (termo polissémico que tanto traduz o brio cavaleiresco e a capacidade de mandar como a reserva moral); a aceitação de uma dimensão religiosa, ainda que sem resolver inteiramente a oposição entre natureza e sobrenatureza, entre razão e revelação, entre poder político e poder eclesiástico, entre culto a Deus e envolvimento com as forças naturais ou potências do espírito (hermeticismo); a afirmação de um personalismo em que a liberdade é foro de decisão e a razão é instância crítica de ação; a atenção ao homem como ator e produto da História, fazendo da experiência motor de conhecimento e da crítica filológica modo de chegar à verdade dos factos; a inteligibilidade do mundo como instância «divinamente ordenada para testar a ação do homem» (Matteo Palmieri, *La città di vita*, imp. 1528, mas escrito por 1465); enfim, uma curiosidade omnívora que leva a enfrentar os perigos e escrutinar os meios para isso (de que são prova os Descobrimentos portugueses, celebrados na Europa inteira como superação das gestas da Antiguidade, na palavra primeira de Poggio Bracciolini ao infante D. Henrique, e registados por Aldo Manúcio no prefácio da edição latina de Platão, dedicada ao papa Leão X, em 1513). Postula-se racionalidade do conhecimento e não lhe falta afetividade delicada ou esbanjada, associando ação com erudição como modo de integração da história e esta como processo (PALMIERI 1429). O naturalismo é ponto de partida e o racionalismo mediação para manter a proeminência do Homem; faz-se aproveitamento das *bonae litterae* para fundar uma *humanitas* responsável por si, conferindo-lhes com isso o sentido pleno de *litterae humaniores*. O sufixo de *humanior* é intensivo, mas envolve o seu contrário na capacidade de subversão, pela paródia que explora as excrescências: entre os antigos, com Aristófanes ou Plauto, entre os medievais com os goliardos e outros satíricos, entre os renascentistas, ora pela excentricidade do *Momus* de Leon Battista Alberti (1447), ora pela suave ironia da *Utopia* de Moro (1516), ora pela sátira do *Moriae Encomium* de Erasmo (1515), ora pelas caricaturas de F. Rabelais (1532) (Eichel-Lojkine 2002).

Os textos clássicos como instrumento potencializador de Humanismo. Na história da cultura ocidental, por Letras entenderam-se

especificamente os textos de autores clássicos (gregos e latinos, primariamente, e daqueles que os emulam ao longo dos tempos) no interior da instituição formadora (a escola): o termo *clássico* remete, também ele, para o espaço da escola e para os seus processos modeladores de personalidade — hierarquizadores de mérito relativamente à adequação a valores éticos, qualificadores quanto à ordem estética, fomentadores de instâncias de liberdade individual integradas em solidariedades suscitadas por interesses coletivos. Deve entender-se que a leitura promovida pela escola é processo ativo e dinâmico: pertencente ao campo semântico de *legere*, a leitura é um processo de escolha (*eligere*), mas também de recolha de parcelas (outra das aceções do *legere* primitivo é «reunir») de informações e de conhecimentos (sem limitação de tempos e de espaços) até à promoção de saberes pessoalmente assumidos e prolongados. Conjugando com esse espírito de aproximação aos clássicos, e o que eles representavam como *emulatio*, no seu tempo, Colluci Salutati definiu *humanitas* como sendo «tudo aquilo que é digno do homem e o torna humano, retirando-o da barbárie»; o conceito bebia-o ele na Antiguidade, em Aulo Gélio, que sintetiza o que encontra em Varrão e Cícero e entende o termo em âmbito específico e de aplicação já técnica: *humanitas* abrange também a *amicitia* que ultrapassa a *philia* e chega à *caritas*, juízo afetivo e dedicação, e à *philantropia*, termo que significa deferência e benevolência tida para com todos os homens, conhecidos no interior de uma *paideia* que assenta nas *boas artes*, cuja prática apenas ao homem foi concedida, diferentemente de todos os outros animais (A. Gélio, *Noites Áticas*, 13, 17, 1).

Há, pois, nestes conceitos, uma noção de saber intelectual (erudição) fundado sobre a leitura e garantido pela educação recebida em sociedade; pressupõe a criação de uma aristocracia «letrada», capaz de se reconhecer no legado literário do passado e de zelar pela sua transmissão em resposta e em favor dos novos tempos e em círculos cada vez mais alargados de ilustração pela leitura. Mas há igualmente uma dimensão afetiva que o termo *compassio* hoje pretende recuperar, não bastando a *ataraxia* que não deixa vergar o homem perante as vicissitudes da vida. Há dimensão histórica, com referências situadas.

O tempo sociocultural renascentista foi um dos mais intensos na história ocidental: caracterizou-se pelo empenhamento em recuperar o passado,

pelo encantamento das descobertas e pela audácia de atingir os confins do mundo, mas, simultaneamente, deu ao homem a noção clara das suas limitações, sobretudo a da incapacidade de dar satisfação aos anseios mais íntimos do homem, experimentando a euforia da liberdade e sofrendo os constrangimentos interiores e exteriores que dela advêm. Teve esse homem a ventura de não se confinar a gabinetes de estudo e contemplação: especulou modelos, aceitou também espaldar a ação de outros com reflexões, baseadas nos antigos e na razão, que ganhavam, não raramente, a função de coro grego, avisado e conselheiro da mesura. Entendeu também o valor do testemunho para superação contínua e consequente: «E diz que nada tanto o deleitava / Como a voz que seus feitos celebrava» (*Os Lusíadas*, V.93).

O tempo português e seu ritmo no Humanismo. O tempo português tem modalidades várias na construção da sua identidade humana: aos poucos, desde os colóquios de D. Duarte com Alfonso de Cartagena que acolhiam já os testemunhos dos alunos que regressavam de Itália com as novas traduções dos clássicos gregos (as *Éticas* de Aristóteles, postas em latim por Bruni, os textos de Terêncio, por exemplo) e despertavam para a reflexão da palavra (o príncipe dá normas para a tradução), a cena portuguesa vai-se alargando aos contactos com as novidades italianas e colhendo conselhos para a celebração das gestas marítimas (Policiano a isso induz e isso propõe); superam elas as dos antigos (diz Poggio Bracciolini e Aldo Manúcio), mas os vates lusitanos quedam-se pela notação lírica e elegíaca e adiam a celebração dos feitos que tardam a entrar numa valorização épica, enquanto vão alargando leituras e reconhecendo que as gestas dos seus maiores merecem entrar no enunciado da história coletiva (por exemplo, João Rodrigues de Sá de Meneses). Alguns dos que frequentam os meios estrangeiros causam admiração nos próprios fautores das Letras: Erasmo louvará Henrique Caiado (que ficara por Itália) e entusiasma-se com a versatilidade de um poema de André de Resende (que mal havia chegado a Lovaina para se encontrar com ele e na sua ausência se dedicara a elogiá-lo); Caiado e Resende haviam sido alunos de Estêvão Cavaleiro, um gramático que ensinava em Lisboa e aqui recebia notícias do que corria pelo mundo. Alguns homens frequentaram as aulas de Policiano e tiraram partido dos seus ensinamentos (Martinho de Figueiredo tomara apontamentos

abundantes para se aventurar a comentar Plínio); Damião de Góis alargara os seus interesses e fora hóspede de Erasmo. No entanto, são fragmentários e falhos de organicidade ou tardios os esforços por atender ao movimento humanista que percorre a Europa, muito embora se deva reconhecer que «no humanismo português confluem temas, ideias e intenções dos diferentes humanismos ou correntes humanísticas europeias» (REBELO 1983, 36 ss.).

Camões, representante maior do Humanismo português. Representante e testemunho da conjugação de «honesto estudo» «com longa experiência misturada» assistidos por um «engenho» pessoal («cousas que juntas se acham raramente») é Camões, figura maior do tempo português. Situa-se no interior do Humanismo renascentista, a seu modo. Conhece a cultura já elaborada por eminentes intérpretes e nela se integra — estamos ainda longe de conhecer o seu percurso, através dos intermediários que acolheram a cultura renascentista nos centros mais fortes. Há fundadas razões para entender que seguiu as lições de André de Resende, quaisquer que tenham sido outras escolas e bibliotecas que ele tenha frequentado: existem coincidências entre os dois que não podem deixar de chamar a atenção — *Lusíadas* é palavra criada por Resende; o mito de Ulisses é fundador em ambos; em ambos também se descobre Vénus como figura afeta aos portugueses em oposição a Baco, formando tensão que estende a dimensão suprema os feitos portugueses. Entende Camões o tempo português: não é apenas visual a imagem cartográfica de Portugal «cabeça da Europa toda» (como está no mapa de Álvaro Seco), mas, mais que isso, é real a percepção de que Portugal «novos mundos ao mundo foi mostrando». Sente Camões, a seu modo, e vivamente, o homem do seu tempo, nas contradições que o atingem (*Os Lusíadas*, I.105-106): «Ó grandes e gravíssimos perigos! / Ó caminho de vida nunca certo, / Que aonde a gente põe sua esperança, / Tenha a vida tão pouca segurança! / [...] Onde pode acolher-se um fraco humano, / Onde terá segura a curta vida, / Que não se arme e se indigne o Céu sereno / Contra um bicho da terra tão pequeno?» Há no poeta um sentido do tempo dilatado e nele insere a história portuguesa, que assim entra na história universal — para isso lhe serve o mito e o contraste dos feitos dos portugueses com os feitos dos antigos (alguém como Nuno Álvares Pereira ultrapassa Cipião — *Os Lusíadas*, VIII.32). Tem ele o sentido do efêmero — desfrutado pelo

instante que lhe é concedido e renegado pelo amargor que deixa na consciência; vive o fulgor da criação e esbarra no desencanto da fragilidade humana; a sua racionalidade crítica impõe-se mesmo aos processos literários (deuses e ninfas mais não servem que para fazer versos X, 82); nele, a valorização do esforço humano é afirmação de confiança e exaltação da *virtus* como valentia e santidade; o mérito receberá recompensa escatológica (em versão mitológica e em versão teológica); o apego ao sensorial tanto é dor como gozo; o real e o ideal contrapõem-se num platonismo que não deixa de ter vislumbres de afásico perante as maravilhas da natureza proporcionadas pela mão divina; o eu acentua-se numa relação lírica, para a qual o coletivo é dispersão, mas este volta na dimensão heroica do esforço que cresce na vontade de formar uma nação; experimenta o amargor de uma relação singular que não é correspondida e o apelo à Transcendência impõe-se-lhe tanto como a dor de uma liberdade cerceada.

Pertence Camões a um tempo em que o espaço português se dilatara até aos confins da Utopia e em que a terra antiga se prestigiara com a gesta dos heróis da nova idade: a estes reserva ele na Ilha distante a sublimação do Amor (do carnal ao espiritual) e a contemplação da Harmonia dos mundos. Camões é o cantor da gesta coletiva (que outros não conseguiram celebrar). Os tempos de Portugal haviam ganho plenitude, mas o Império oscilava e a vida interior dos homens sentia-se abalada com as contradições mal resolvidas, porque as divisões se consumavam sem que os incertos príncipes conseguissem travar as derivas. Facto é que, quando o Homem parecia tornar-se o centro do mundo, o sistema do seu universo se movia e a racionalidade levava a trocar o planeta Terra por um astro distante, o Sol — Ptolomeu terá de ceder o lugar a Copérnico e a Galileu. Fracassos experimentados trazem a lume desilusões de vária ordem: as glórias mundanas são efémeras e reclamam outra instância remuneradora; um presente a esvanecer-se leva a suspirar pelo passado glorioso e a inseri-lo numa história universal — a épica serve-se da linguagem que já não pertence ao presente, mas eleva-o a dimensão maior, enquanto o lirismo assume a vibração de um presente que se pode gozar, mas se esvai, sem se dilatar a não ser na consciência do efémero. A dignidade do homem precisa de ser tanto mais proclamada quanto são patentes as suas fragilidades; a experiência interior do Homem é abalada, mas também o

são as convicções do saber construído ao longo de séculos. Afinal, como acentua o nosso Poeta, «todo o mundo é composto de mudanças»; Heraclito tinha-o enunciado no *panta rhei*. Motivo para lágrimas? Motivo para surpresa? A todo o tempo o Homem tem possibilidade de se renovar e inventar sem perder o passado.

Tarefa de base, a construção do Homem. O Humanismo é, efetivamente, um processo situado no Tempo, significativo da construção do próprio Homem, quando toma consciência da sua responsabilidade do lugar que lhe cabe no mundo. Amassado em lágrimas, merecedor de compaixão, suscitador de admiração, causador de espanto, gerador de assombro, o Homem não evita os seus próprios fantasmas e os medos que o desconhecimento do Destino ou de um interlocutor acreditado lhe depara e que o exercício da liberdade não exorciza, porque ele não é senhor nem da Vida nem do Tempo. A Palavra é para ele instância desveladora tanto como reveladora e incentivadora; nas aporias do dizer-se, o Homem confronta-se com as dúvidas do reconhecer(-se), do revelar(-se), do fazer(-se). Na instância estética e na conformação ao Amor, aprende a descobrir e a aceitar a novidade que se lhe oferece; no empenhamento com os outros radica a construção da sua Cidade e nela nasce o canto da ação coletiva. Por isso não se fechará sobre si, mas esperará o imprevisível que o Amor lhe reserva no final dos (seus) Tempos. O assombro é próprio do homem — enunciara Sófocles; o homem é um *mirabile* — comentaram os renascentistas. Tantas são as faces do Humanismo quantas as do Homem, que assume o seu *Dasein*, ou seja «ser-aí», entendendo, no entanto, que não tem aqui morada permanente. As Letras que cultiva são a marca da sua afeição e da sua passagem.

BIBL.: *Bibliographie internationale de l'humanisme et de la Renaissance*, publ. an., Genève, Droz, 1965; BLOCH, Ernest, *Le Principe Espérance*, Paris, Gallimard, 1976; trad. do alemão de 1954; CAMPANA, A., «The origin of the word “humanist”», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 9, 1946, pp. 60-73; CAMUS, A., *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942; CANFORA, L., *Ideologie del classicismo*, Turim, Einaudi, 1980; id., *Le vie del classicismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989; id., *Le vie del classicismo/2: Classicismo e libertà*, Roma, Bari Laterza, 1998; CAPELA, Marciano, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. Ilaria Ramelli, Milão, Bompiani, 2001; CHASTEL, A. & KLEIN, R., *L'Âge de l'humanisme*, Paris, Deux-Mondes, 1963; id., *L'Humanisme: l'Europe de la Renaissance*, Genève, Skira, 1995; CHOMARAT, J., *Grammaire et rhétorique chez Érasme*, Paris, Les Belles-Lettres, 1981, 2 vols.; CÍCERO, *De republica*, III, 1 ed. E. Bréguet Paris, Belles Lettres, s/d.; id., *De officiis*, I, 77 ed. M. Testard, Paris, Belles Lettres,

2009; COURCELLE, Pierre, *Connais-toi toi-même de Socrate à Saint Bernard*, Paris, Études Augustiniennes, 1974-1975, 3 vols.; DRESDEN, S., *L'Humanisme et la Renaissance*, Paris, Hachette, 1967; DE LUBAC, Henri, *Le drame de l'humanisme athée*, Paris, Cerf, 1945; EPICURO, *Carta a Meneceu*, ed., trad. R. Waterfield, Londres, 1993 pp. 123; EICHEL-LOJKINE, Patrícia, *Excentricité et humanisme: Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002; FEBVRE, L., *Au Cœur religieux du XVIe siècle*, 2e éd., Paris, Libr. génér. franç., 1984; FERGUSON, W. K., *La Renaissance dans la pensée historique (The Renaissance in Historical Thought, Five Centuries in Interpretation)*, 1948), Paris, Payot, 1951; GARIN, E., *Moyen Âge et Renaissance (Medioevo e Rinascimento)*, Laterza, Bari, 1954), Paris, Gallimard, 1989; id., *L'Éducation de l'homme moderne 1400-1600*, Paris, PUF, 1968 (*L'Educazione in Europa, 1400-1600*, 1957); GILMORE, M. P., *Le Monde de l'humanisme (The World of Humanism, 1453-1517)*, 1952), Paris, Payot, 1955; GRAFTON, Anthony & JARDIN, Lisa, *From Humanism to the Humanities: Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*, Londres, Duckworth, 1986; HOOYKAAS, R., *Humanisme, science et Réforme. Pierre de La Ramée (1515-1572)*, Leyde, Brill, 1958; *Humanismus*, Darmstadt, M. Oppermann ef., 1970; *Humanismo para o Nosso Tempo — Estudos de Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*, Lisboa, ed. Aires A. Nascimento, Helena C. Langrouva, José V. de Pina Martins, Thomas F. Earle, 2004; *Humanismo Português na Época dos Descobrimentos — Actas do Congresso Internacional*, Coimbra, 9 a 12 de outubro de 1991, Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1993; *Kommission für Humanismusforschung*, 5 vols. de diversos autores sobre o Humanismo, particularmente, *Humanismusforschung seit 1945, 1975-1979*; KALLENDORF, Craig W., ed. trad., *Humanist educational treatises*, «The I Tatti Renaissance Library vol. 5», Cambridge, MA, Harvard Univ. Press, 2002: obras de P. Vergerio, L. Bruni, S. Piccolomini, Guarino; KRISTELLER, Paul Oskar, *Renaissance Thought: the Classic, Scholastic, and Humanist Strains*, New York, Harper, 1955; id., «Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance», in *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1956; *L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, XIXe Colloque de Tours, Paris, Vrin, 1979; *L'Humanisme français au temps de la Renaissance*, XIVE Colloque intern. de Tours, *ibid.*, 1973; *L'Humanisme portugais en Europe*, XXIe Colloque de Tours, *ibid.*, 1983; MAISSEN, Thomas & WALTHER, Gerrit (eds.), *Funktionen des Humanismus: Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2006; MARGOLIN, J.-C., *L'Humanisme européen à l'époque de la Renaissance*, Paris, PUF, 1981; id., (dir.), *Anthologie des humanistes européens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2007; MARITAIN, Jacques, *L'humanisme intégral*, Paris, Cerf, 1936; MORRAS, Maria (ed.), *Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirandola, Alberti*, Barcelona, Península, 2000; PALMIERI, Matteo, *La città di vita*, imp. 1528, mas escrito por 1465 (ed. Gino Belloni, Florença, 1982); PANOFSKY, E., *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stokholm, Almqvist-Wiksell, 1960, 2 vols.; id., *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, reed. Smith, Magnolia (Mass.), 1992 (*Essai d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. C. Herbette et B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967); *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XVe et XVIe siècles*, Colloques internationaux du C.N.R.S., Paris, 1950; *Philosophy and Humanism. Renaissance Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*, E. P. Mahoney éd., Brill, Leyde, 1976; PICO DELLA MIRANDOLA, G., *De hominis dignitate*, ed. Eugenio Garin, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985; REBELO, Luís de Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983; RENAUDET, A., *Humanisme et Renaissance*, Genebra, Droz, 1958; reed. Slatkine, 1981; RICO, Francisco, *El sueño del humanismo: de*

Petrarca a Erasmo, Madrid, Alianza, 1993; SIGNES CODOÑER, Juan *et alii* (ed.), *Antiquae Lectiones: el legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 2005 (Aires A. Nascimento, «El humanismo en Portugal», pp. 389-395); TERÊNCIO, *Heaut.*, I, 1, 25, ed. J. Marouzeau, Paris, Belles Lettres, 1947; TROUSSON, Raymond, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 2001, 3.^a ed.; VASOLI, C. , *La Retorica e la dialettica dell'Umanesimo. «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV^o XVI^o secolo*, Milão, Fatrinelli, 1968; Nápoles, Città del sole, 2007; id., *Umanesimo e Rinascimento*, Palermo, Palumbo, 1969; VOIGT, G., *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Berlin, Georg Reiner, 1893; VON BALTHASAR, Hans Urs, *L'Amour seul est digne de foi*, Paris, Aubier-Montagne, 1966.

Aires A. Nascimento

I

ILHA DOS AMORES (Episódio da). O episódio d'*Os Lusíadas* habitualmente denominado episódio da Ilha dos Amores — é utilizada também, algumas vezes, a designação de Ilha do Amor — tem início na estância 18 do Canto IX e prolonga-se até à estância 143 do Canto X, ocupando, por conseguinte, cerca de vinte por cento da totalidade do poema. Esta extensão e a sua localização na estrutura textual, representando a apoteose e a conclusão da aventura marítima da epopeia, comprovam só por si a sua relevância singular. A expressão «Ilha dos Amores» não ocorre porém no poema: a ilha é denominada «ínsula divina» (IX.21), «Ilha namorada» (IX.51) «Ilha [...] fresca e bela» (IX.52), «fermosa Ilha, alegre e deleitosa» (IX.54), «Ilha angélica pintada» (IX.89), «Ilha de Vénus» (IX.95), «Ilha alegre e namorada» (X.143).

Desde cedo que os leitores e comentaristas d'*Os Lusíadas* procuraram identificar a Ilha dos Amores com uma ilha real e concreta, geograficamente localizada. O licenciado Manuel Correia, falecido em 1609, que terá convivido com Camões nos últimos anos da vida do poeta, no comentário que elaborou sobre *Os Lusíadas* e que acompanha a edição do poema publicada por Domingos Fernandes em 1613 — comentário que foi parcialmente alterado por Pedro de Mariz —, afirma que «[m]uytos tem para sy que esta ilha de que o Poeta aqui falla, seja a de Sancta Helena», opinião de que Correia discorda, porque a ilha «foy hũ fingimento que o Poeta aqui fez, como claramente consta da letra». A identificação da Ilha dos Amores com a Ilha de Santa Helena, já apontada pelo comentarista da chamada «edição dos piscos» d'*Os Lusíadas* (1584), deriva certamente do facto de Fernão Álvares do Oriente, na *Lusitânia Transformada* (1607), ter descrito esta ilha seguindo de perto a descrição camonianiana da Ilha dos Amores, como Teófilo Braga acertadamente propôs e como António Cirurgião minuciosamente demonstrou. Posteriormente, outras propostas de identificação real da ilha foram formuladas: Faria e Sousa identificou-a com a ilha de Angediva, Gomes Monteiro propôs a ilha de Zanzibar, Francisco Freire de Carvalho a ilha de Ceilão, Teófilo Braga, açoriano, advogou a identificação com a Ilha Terceira, Cunha

Gonçalves defendeu a tese da ilha de Bombaim, a chamada «Ilha da Boa Vida», onde Garcia de Orta, amigo de Camões, residia e possuía um palácio com um magnífico jardim botânico, outros terçaram armas por uma das ilhas de Cabo Verde, pela Madeira, pelas Canárias, etc. Sem prejuízo de Camões ter utilizado memórias de uma ilha concreta, a ilha dos Amores é uma ilha imaginada e imaginária, uma ilha simbólica que, como tal, não pode ser identificada com um referente empírico.

Tem algum sentido, porém, saber se esta ilha simbólica é figurada no oceano Índico ou no oceano Atlântico, matéria que, relacionada com a questão anteriormente discutida, tem também suscitado controvérsias. A narrativa da estância 16 e sobretudo da estância 51 do Canto IX — «Cortando vão as naus a larga via / do mar ingente pera a pátria amada, / desejando prover-se de água fria / pera a grande viagem prolongada» — não deixa dúvidas de que os nautas portugueses avistaram a ilha namorada pouco depois de iniciada a viagem de regresso, quando era necessário fazer aguada para a longa navegação que tinham de enfrentar, e, portanto, em águas do oceano Índico. A localização em águas índicas, todavia, não impede que a flora da Ilha dos Amores, como demonstrou o Conde de Ficalho em *Flora d'Os Lusíadas* (1880), seja de origem e natureza mediterrânicas, figurando nela quase todas as espécies mencionadas na poesia greco-latina. A ilha de Vénus é uma ilha que a deusa deslocou do Mediterrâneo oriental para as águas índicas e é uma ilha cuja paisagem é pintada com as recordações da flora portuguesa e com as memórias intertextuais da poesia greco-latina e da poesia italiana renascentista.

Objeto igualmente de múltiplas propostas e sugestões tem sido a matéria relativa às fontes, aos modelos e às matrizes intertextuais do episódio. A ilha como espaço de felicidade, de harmonia, de beleza da paisagem, de amenidade do clima e de fertilidade do solo é um arquétipo fascinante do imaginário humano, a que deram expressão as «ilhas dos bem-aventurados» da tradição helénica — veja-se, e.g., Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, vv. 170 ss. —, as «Ilhas afortunadas» (*Fortunatarum insulae*) de Santo Isidoro de Sevilha (*Etymologiae*, I.XIV, 6, 8), identificadas com as ilhas Canárias, e as ilhas lendárias, de origem céltica e judaico-cristã, da *Navigatio Sancti Brandani*.

Se a ilha é assim um espaço privilegiado, o jardim, com a sua flora simbólica, as suas flores odoríferas, os seus frutos coloridos, as suas águas

puras, as suas aves harmoniosas, etc., é o *locus amoenus* por excelência desse espaço, identificando-se com o paraíso terreal de alguns mitos orientais e de crenças judaico-cristãs. Pode haver na pintura da «ilha namorada» d’*Os Lusíadas* ecos ou sugestões da famosa descrição dos jardins de Alcínoo, na ilha dos Feaces, que figura no Canto VII (vv. 112-132) da *Odisseia*. Como outros prováveis modelos da descrição da ilha enquanto deslumbrante *locus amoenus* deverão ser mencionados em particular textos de poetas italianos humanistas e renascentistas. A descrição do reino de Vénus, numa ilha do mar Egeu, que se encontra nos *Trionfi* de Petrarca (*Triumphus Cupidinis*, IV, vv. 100 ss.) é uma dessas prováveis fontes, sendo possível que Camões tenha conhecido a tradução portuguesa, anónima e manuscrita, do poema petrarquiano, e o respetivo comentário, publicados em 1974 por Giacinto Manuppella, como persuasivamente argumenta Vasco Graça Moura. É sobretudo muito provável, como Faria e Sousa afirmou, que outra fonte da composição da «Ilha namorada» tenha sido a descrição do palácio e do jardim de Vénus que figura no poema de Angelo Poliziano intitulado *Stanze per la giostra di Giuliano de’ Medici*, de que uma das fontes foi o epitalâmio *De nuptiis Honorii et Mariae* de Claudiano, poeta da tarda latinidade (c. 370-c. 404), cuja obra exerceu considerável influência na poesia do Renascimento italiano.

Os dois primeiros versos da estância 32 do Canto IX d’*Os Lusíadas*, nos quais se relata a labuta incessante dos «mininos voadores» que são os auxiliares de Cupido, contêm um sintagma, *plebe ruda* — «Alguns exercitando a mão andavam / nos duros corações da plebe ruda» —, que indicia o conhecimento que Camões teria das *Stanze* de Poliziano, em cuja estrofe LXXIII (*libro primo*) se lê: «Lungo le rive e frati di Cupido, / che solo uson ferir la plebe ignota.» Não se pode excluir, todavia, que a fonte tenha sido o próprio epitalâmio de Claudiano, no qual se lê que os pequenos Cupidos *plebem feriunt*, embora o facto de o sintagma das *Stanze* ser constituído, como em Camões, por um substantivo e por um adjetivo, aponte para que o modelo tenha sido Poliziano. À descrição do jardim de Vénus do poema de Poliziano haverá que acrescentar as diversas descrições de jardins que figuram no *Orlando Furioso* de Ariosto (VI.21 ss.; X. 61-63; XXXIV.48 ss.).

O escoliasta Manuel Correia anota no seu já citado comentário a *Os Lusíadas* que, neste episódio, Camões foi influenciado pelo *Somnium Scipionis*, breve texto com que terminava o tratado ciceroniano *De Republica* — do qual restam escassos fragmentos — e que foi conservado graças ao famoso *Commentarium* que lhe dedicou Macróbio, autor mal conhecido que terá vivido no século v a. D. A influência do *Somnium Scipionis* ter-se-ia manifestado na descrição da *sphaera mundi*, para a qual Camões teria também colhido elementos no *Tratado da Esfera* de Pedro Nunes e no *Tratado da Esfera por Perguntas e Respostas* de D. João de Castro. Como já foi assinalado por Manuel Severim de Faria e por Faria e Sousa e foi corroborado por Costa Ramalho, a parte final do Canto VI da *Eneida*, que narra a descida de Eneias ao Inferno, é outra fonte relevante das visões proféticas que constam do episódio camoniano.

O conhecimento das fontes e das relações intertextuais é importante para aferir a «enciclopédia» de um autor, na sua dimensão poética, historiográfica, filosófica, científica, etc., para avaliar o modo como a sua obra se insere na tradição literária e como manifesta, ou não, a sua originalidade, e para lançar luz sobre alguns aspetos hermenêuticos, mas não deve ser erigido, na senda da herança metodológica positivista, em critério fundamental de acesso e desvelamento da estrutura e do significado dos textos literários.

A estância 18 do Canto IX narra a última intervenção de Vénus na fábula do poema. Pela primeira vez, a deidade é aí denominada «Deusa Cípria», epíteto derivado de Chipre, ilha na qual lhe era rendido culto (na estância 43 do mesmo canto, o epíteto ocorre nominalizado: «a Cípria»). Vénus, que recebera de Júpiter («Padre Eterno») a incumbência de favorecer os navegantes lusitanos, a fim de premiar a glória por eles alcançada com tantos trabalhos e sofrimentos, desde há muito que pensara em proporcionar aos seus protegidos, «no reino de cristal, líquido e manso», deleite e repouso que lhes permitissem «refocilar», isto é, reconfortar e restabelecer, «a lassa humanidade». Baco, o «Deus nascido / nas Anfíónias Tebas», é evocado pela penúltima vez no poema a propósito deste prémio que Vénus quer oferecer aos navegantes, quando a deusa, ao solicitar o auxílio do filho, Cupido, se refere «às insídias do odioso Baco» que tanto molestaram os portugueses.

O encontro de Vénus com Cupido, nos montes Idálios da ilha de Chipre, é um motivo fundamental para o desenvolvimento da ação do episódio e para a sua interpretação. O deus do Amor andava ocupado nos trabalhos de uma expedição contra os desmandos, os erros e os vícios do «mundo revelde» que não obedecia à lei do Amor universal e que por isso amava idolatricamente coisas que tinham sido concedidas aos homens apenas para serem usadas. Esta conceção do Amor como princípio regulador e regenerativo do ordenamento e da harmonia do mundo é de origem neoplatónica, tendo sido exposta e defendida, por exemplo, por Marsilio Ficino no seu comentário ao *Banquete* de Platão — «*amor nodus perpetuus et copula mundi*», sublinhou Ficino —, por Pietro Bembo, no livro segundo de *Gli Asolani* e por Leão Hebreu em diversos passos dos seus *Dialoghi di Amore*. É verdadeiramente singular que, antes de referir e verberar, nas estâncias 27 a 29 do Canto IX, os desregramentos, as desonestidades e as torpezas dos responsáveis pela governação do reino e pela ação das instituições religiosas, Camões consagre a estância 26, a primeira em que se mencionam os «erros grandes» do «mundo revelde», ao mito de Actéon. Só a interpretação alegórica proposta por Faria e Sousa, segundo a qual Actéon se identifica com D. Sebastião, o rei adolescente que tão apaixonadamente se entregava às lides venatórias que «[fugia] da gente e bela forma humana», pode explicar e justificar que assim aconteça: D. Sebastião-Actéon, com a sua misoginia, punha em risco a continuidade da monarquia portuguesa e, noutro plano, defluente do anterior, denegava o princípio da universalidade do amor. O poeta, utilizando um discurso retoricamente hábil e prudente, dirige ao jovem monarca uma admonição, isto é, uma censura, um aconselhamento e uma prevenção. Estes versos deverão ter sido escritos em Lisboa pouco tempo antes da publicação d'*Os Lusíadas* (1572), quando Camões tomou consciência das preocupações, dos lamentos e temores que o comportamento do rei originava em largos setores da população.

As estâncias 26 a 29 constituem uma acusação de grande coragem política, cívica e ética, formulada contra os poderes políticos e religiosos que, movidos pelo egoísmo, pela cobiça e pela hipocrisia, esbulhavam, enganavam e oprimiam o povo e não permitiam, com a sua rede de adulações, que se *mondasse* «o novo trigo florescente», isto é, impediam que o monarca adolescente desenvolvesse a sua governação livre de ervas

daninhas, metáfora que representa os áulicos e os validos hipocritamente lisonjeadores. É provável que Camões tivesse particularmente em vista a forte influência na corte dos jesuítas, em especial do padre Luís Gonçalves da Câmara, confessor do rei, e do seu irmão padre Martim Gonçalves da Câmara, escrivão da puridade (aos quais já haveria alusões na estância 85 do Canto VII e na estância 55 do Canto VIII). A ênfase colocada, porém, na defesa do povo é consonante com as ideias e os sentimentos do próprio D. Sebastião, que em cartas circulares dirigidas às câmaras e aos povos nos meses de janeiro e de fevereiro de 1569 condenara os abusos cometidos pelos oficiais da justiça contra «o povo miúdo e gente pobre».

É tão profundamente contraditória, porém, a concepção do amor em Camões que, logo após a exaltação do amor como princípio ordenador da harmonia e da regeneração do universo, são evocados os seus malefícios, desconcertos e efeitos execrandos, verificáveis tanto entre o povo humilde como entre «heróis de altos estados» (IX.34). A abominação incestuosa, obsidiante em Camões, está representada por Bíblis, que se apaixonou pelo seu irmão Cauno, por Mirra (Cinireia) que culposamente amou o seu pai Cíniras, rei de Chipre, por um mancebo da Assíria, que seria Nínias, que manteve relações incestuosas com a sua mãe, a rainha Semíramis, cuja luxúria o poeta condena acerbamente na estância 53 do Canto VIII («amor nefando, bruta incontidência»), e por um mancebo da Judeia, que foi Amnon, filho do rei David, violador da sua irmã Tâmar. O amor desconcertado faz com que poderosos senhores se apaixonem por pastoras, que grandes senhoras se deixem aprisionar «nas Vulcâneas redes» por homens «baixos e rudos», que enamorados enlouquecidos esperem as horas cúmplices da noite ou que subam a telhados e trepem paredes. Algo paradoxalmente, num episódio em que Vénus propõe ao filho regenerar o mundo graças ao «fogo imortal» do amor, estes desconcertos, abominações e desvarios são atribuídos pelo Poeta exatamente àquela deusa: «Mas eu creio que deste amor indino / é mais culpa a da mãe que a do minino».

O voto formulado por Vénus no discurso dirigido ao seu «amado filho» tem um significado central na interpretação do episódio da «Ilha dos Amores»: «quero que haja no reino Neptunino, / onde eu nasci, progénie forte e bela; / e tome exemplo o mundo vil, malino, / que contra tua potência se rebela, / por que entendam que muro Adamantino / nem triste

hipocrisia val contra ela; / mal haverá na terra quem se guarde / se teu fogo imortal nas águas arde». Para além de proporcionar o merecido repouso aos navegantes cansados e para além de lhes conceder o prémio e a glória devidos aos seus trabalhos e feitos, Vénus quer que no reino do oceano, em cujas águas nasceu — águas que simbolizam o poder genesíaco primordial —, seja gerada uma «progénie forte e bela», dotada do poder de regenerar o mundo corrompido e mau, graças ao império lustral do amor. Com a harmonia da sua paisagem, com os primores da sua flora, desde as árvores às flores e aos frutos — quantas sugestões e alusões sensuais e sexuais nas suas formas, nas suas cores, nos seus perfumes... —, com o encanto venatório da sua fauna, a «Ilha Namorada» configura-se como o *locus amoenus* que há de ser também o *locus eroticus*, o leito nupcial da união amorosa entre as ninfas e os navegantes da qual nascerá a geração redentora do futuro. O princípio neoplatónico do amor como «*nodus perpetuus et copula mundi*» alia-se no episódio à jubilosa sensualidade, sem sentimento de pecado, e à exaltação dos deleites venéreos, em consonância com a doutrina formulada nos *Diálogos de Amor* de Leão Hebreu, nos quais o neoplatonismo de Marsílio Ficino se conjuga, sob a influência da Cabala, com a fruição sensual. As ninfas oceânicas, aconselhadas na arte da sedução erótica pela «mestra experta» que é Vénus, sabem combinar a «flama feminina» e a «pudicícia honesta», vagueando «como incautas» pela floresta, tangendo doces instrumentos musicais, fingindo perseguir animais de caça, banhando os belos corpos nus na «água pura». Os navegantes lusos, alguns dos quais tinham desembarcado com o pensamento posto em lides venatórias, em sentido literal, ao avistarem as ninfas astuciosa e sedutoramente fugitivas, empreenderam uma voluptuosa caçada de amor. Ao longo da manhã e da sesta, soaram na floresta os «famintos beijos», o «mimoso choro», os «afagos tão suaves», a «ira honesta» que se desfazia em «risinhos alegres», numa genesíaca comunhão de prazeres inflamados por Vénus. Após o doce conúbio, as ninfas executaram um simbólico ritmo nupcial: exornaram os mareantes com grinaldas de louro, ouro e flores, entregaram-lhes as alvas mãos como esposas e «com palavras formais e estipulantes», isto é, com palavras que firmavam um compromisso, prometeram-lhes «eterna companhia / em vida e morte».

Este simbólico rito nupcial foi culminado pela aparição de Tétis, filha de Celo (Urano) e de Vesta, segundo Camões equivocadamente afirma — era filha, sim, de Urano e de Geia —, esposa de Oceano, que recebe Vasco da Gama com grandeza e decoro — «com pompa honesta e régia» — condizentes com a sua condição de «senhora grande e egrégia». Esta deusa Tétis (Τηθύς), que não deve ser confundida com a nereide Tétis (Θέτις), esposa de Peleu e mãe de Aquiles, a quem o gigante Adamastor consagrou o seu infeliz amor, fora no consílio dos deuses marinhos apoiante de Baco contra a empresa marítima dos Portugueses e, por isso, a modificação do seu comportamento, graças às intervenções de Vénus, de Cupido e da Fama, significa que o poder do mar se tinha submetido ao império de Portugal. Na estância (IX.86) em que o poeta narra o encontro de Tétis com Vasco da Gama, ocorre quatro vezes o adjetivo «alto» com um significado valorativo, axiológico: «alto exórdio», «alta graça», «alta influência», «alta profecia». Esta reiteração adjetival assinala um tempo teofânico, um tempo em que deuses superiores manifestam o seu poder e a sua magnificência e proporcionam aos heróis, como prémio e recompensa dos seus feitos, ascender a uma existência sobre-humana. Simbolicamente, Tétis tomou a mão de Vasco da Gama, subiu um «monte alto e divino» no qual se erguiam esplendrosos paços de cristal e ouro e aí, no resguardo da sumptuosa residência, passaram grande parte do dia «em doces jogos e em prazer contínuo», enquanto as ninfas e os mareantes continuavam a lograr os seus amores «pelas sombras, entre as flores». Como Helmut Hatzfeld observou, a união amorosa de Tétis e de Vasco da Gama pode comparar-se à união simbólica do doge de Veneza com o mar, a cujas águas o senhor de São Marcos lançava um anel sponsalício (HATZFELD 1975, p. 233).

A narrativa erótica do episódio da «Ilha dos Amores» atinge o clímax na estância 87 do Canto IX, porque a estância 88 inicia já a transição para a alegorese desenvolvida na estância 89 e seguintes, segundo a qual as ninfas, Tétis, a «Ilha angélica pintada» e os seus deleites significam as honras, os prémios, os triunfos e a glória concedidos aos heróis que, pelas suas obras valorosas e pelos seus sacrifícios, mereceram subir ao Olimpo, «sobre as asas ínclitas da Fama». Esta alegorese, que se conjuga com a conceção evemerista dos deuses pagãos exposta nas estâncias 91 e 92, torna dificilmente contestável que a narrativa erótico-simbólica da Ilha dos Amores represente uma *utopia*, não no sentido estritamente moresiano

do termo e do conceito, mas no sentido lato que a palavra alcançou nos séculos XIX e XX, desde Charles Fourier até Ernst Bloch: perante a degradação e a miséria do mundo presente, floresce o sonho de o regenerar e ergue-se a esperança do advento de um futuro mais justo, mais harmonioso e mais feliz. As estâncias finais do Canto IX (92 a 95), que constituem uma veemente apóstrofe exortativa endereçada a destinatários nomeados pronominal e verbalmente com a segunda pessoa do plural, os quais representam os detentores do poder político, os conselheiros do rei, os responsáveis pela administração pública e os cavaleiros e homens de armas, explicitam os valores éticos e políticos configuradores da utopia: a reprovação da ociosidade, a condenação da cobiça e da tirania, a administração de leis justas e estáveis que protejam os súbditos mais frágeis e pobres, o destemor bélico contra os inimigos da Igreja de Cristo, o serviço leal prestado ao rei, quer com o aconselhamento bem ponderado quer com as armas rutilantes. Deste modo, o reino ficará mais poderoso e mais rico, o monarca ganhará glória, os seus servidores na governação, na justiça e nas armas hão de fruir riquezas merecidas e honras ilustres e, acima de tudo, com o título de «heróis esclarecidos» serão recebidos na «Ilha de Vénus».

O episódio mítico-erótico da Ilha dos Amores, o episódio que, pela sua sensualidade, tem sido severamente julgado pelos leitores, pedagogos e críticos moralistas e que Voltaire comparou a «un *musico* d'Amsterdam», termina no Canto IX, mas o macroepisódio, digamos assim, tem desenvolvimentos relevantes até à estância 143 do Canto X. Este canto, que se inicia com uma bela perífrase cronográfica do declinar do dia, descreve nas estâncias iniciais o sumptuoso banquete nupcial que, nos paços da Ilha, se realizou em honra dos marinheiros portugueses e das formosas ninfas, sob a presidência de Tétis e de Vasco da Gama. As esplêndidas iguarias, os vinhos odoríferos, a fulgente baixela de ouro, os ditos engenhosos e a música encantatória deste banquete nupcial sobrelevaram os famosos banquetes oferecidos por Cleópatra a Júlio César e a Marco António. Foi durante o banquete que uma bela Ninfa, acompanhada por suaves instrumentos musicais, ergueu o doce canto para exaltar muitos heróis celebrados na estância liminar d'*Os Lusíadas* e que são posteriores à chegada à Índia da armada de Vasco da Gama — aqueles heróis que «entre gente remota edificaram / novo Reino que tanto

sublimaram» — e para narrar profeticamente os acontecimentos que, no plano da história, haviam de ocorrer após o regresso ao reino daquela armada. Esta narrativa profética, ou proléptica, dá a conhecer as glórias futuras do «peito ilustre lusitano», articulando-se com a narrativa das «memórias gloriosas» evocadas e celebradas por Vasco da Gama no discurso dirigido ao rei de Melinde e por Paulo da Gama na descrição feita ao Catual das figuras representadas nas bandeiras de seda expostas na nau capitânia, e com a narrativa dos feitos heroicos do tempo presente, da descoberta do caminho marítimo para a Índia, que é efetuada parcialmente pelo próprio Vasco da Gama no mencionado discurso e pelo narrador extradiegético que se identifica com o autor textual. A narrativa proléptica da Ninfa, fundamentada em termos de verosimilhança da fábula mitológica na visão concedida por Júpiter a Proteu, divindade marinha oracular, que no fundo do oceano vaticinou os eventos que a Ninfa recolheu na memória e depois relatou em «clara história», não tem uma função apendicular na lógica e na economia da epopeia, pois constitui uma indispensável parte completiva da arquitetura global do poema tal como ela é configurada na proposição.

Esta narrativa inscreve-se numa temporalidade muito próxima e mesmo contemporânea de Camões e dos destinatários e leitores do poema, o que suscitava questões melindrosas relativamente à verdade histórica das personagens e dos factos, à *laudatio* poética, aos próprios silêncios e omissões. O poeta teve consciência da magnitude e das dificuldades desta parte da sua narrativa épica — «matéria é de coturno, e não de soco», ou seja, é matéria que requer um estilo elevado e não um estilo baixo ou vulgar, como sublinha utilizando uma expressão intertextualmente procedente de Petrarca (*Trionfo d'Amore*, IV, 88) — e por isso formula uma segunda *invocatio* a Calíope, à «minha Calíope», musa tutelar dos poetas épicos. Esta *invocatio* está impregnada de melancolia dramática, porque Camões sente que está a chegar ao outono da vida e que a fortuna e os desgostos lhe arrefecem o engenho, lhe fazem perder o gosto da escrita e o conduzem ao rio do esquecimento e do «eterno sono».

A narrativa da Ninfa, evocando heróis como Duarte Pacheco Pereira, D. Francisco de Almeida, D. Lourenço de Almeida, Afonso de Albuquerque, Lopo Soares de Albergaria e outros vice-reis, capitães e cavaleiros, é uma crónica exaltada de heroísmo bélico que representa, como nenhum outro

episódio ou qualquer outra parte d'*Os Lusíadas*, a dureza, a violência e a ferocidade da guerra, uma guerra santa, como Camões acentua com palavras inequívocas. A dimensão ética não deixa de estar presente, porém, nesta crónica de heroísmo bélico, embora se trate de uma consciência ética que traduz a condição social e o estatuto militar dos cavaleiros. A estância 24 expõe com clareza a ética heroico-cavaleiresca que Camões advoga: os reis, acomodados na brandura do estado de coisas e lisonjeados e enganados por aduladores, não concedem, como deviam, os prémios e as honras a Ájax, símbolo do valor e da coragem militares, mas sim a Ulisses, símbolo da eloquência astuciosa («dão os prémios, de Aiace merecidos, / à língua vã de Ulisses, fraudulenta»).

Aquela estância formula o princípio doutrinário que justifica a severa e corajosa reprovação da atitude iníqua de D. Manuel para com Duarte Pacheco Pereira, o «Aquiles Lusitano», que passou os últimos anos da vida em penosa situação social e económica. Semelhante preocupação ética se manifesta nas estâncias 45 e seguintes, nas quais censura o rigorismo justiceiro e cruel de Afonso de Albuquerque, que mandou enforcar um soldado, de seu nome Rui Dias, por manter relações sexuais com uma jovem moura. Camões defende o condenado invocando a fraqueza da carne e a força do amor, mas a sua censura ao «terribil» Albuquerque envolve um preconceito de género e de raça: o soldado tinha como atenuante o facto de ter mantido relações sexuais com uma «escrava vil, lasciva e escura».

Concluída a narrativa profética da Ninfa e terminado o banquete, Tétis culmina a glorificação dos nautas lusitanos ao anunciar a Vasco da Gama e aos seus companheiros que a «Sapiência Suprema», isto é, Deus, lhes concedia o singular favor de poderem ver com «olhos corporais» os segredos da «grande máquina do Mundo», de modo a contemplarem o que «a vã ciência / dos errados e míseros mortais» não podia ver. Simbolicamente, Tétis, Vasco da Gama e os nautas lusos subiram um monte coberto de mato «árduo, difícil, duro a humano trato» — a ascensão neste terreno inóspito é uma alegoria do esforço e do trabalho necessários para alcançar o conhecimento — e no cume do monte, onde o mato espesso dava lugar a um chão esplendente de esmeraldas e rubis, contemplaram um globo translúcido que representava um «transunto», isto é, uma cópia ou imagem da «grande máquina do Mundo», descrita

segundo o sistema geocêntrico de Ptolomeu. Na sua longa exposição, Tétis descreve e mostra — são reiterativas no seu discurso formas verbais como «olha», «vês», «vê» —, além dos espaços celestes, as diversas regiões do mundo, desde a África e a Índia até ao Japão e ao Brasil, onde decorrerão «os futuros feitos» lusitanos, engrandecendo o reino e difundindo a fé de Cristo.

As derradeiras palavras de Tétis retomam o tema originário e nuclear do episódio da «Ilha dos Amores»: a união amorosa das ninfas e dos navegadores. Graças ao seu heroísmo, aos seus trabalhos e sacrifícios, os «segundos Argonautas» mereceram as ninfas como «eternas esposas» e embarcaram para a pátria amada levando «a companhia desejada / das Ninfas, que hão-de ter eternamente».

BIBL.: ALBUQUERQUE, Martim de, *A Expressão do Poder em Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1988; ALVES, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001; AZEVEDO, M. Antonieta Soares de, «A Ilha dos Amores. Introdução a uma interpretação simbólica», *Brotéria*, 110, n.^{os} 7/8/9 (1980), pp. 123-136; BRANDÃO, Fíama Hasse Pais, *O Labirinto Camoniano e Outros Labirintos*, 2.^a ed., Lisboa, Teorema, 2007; CIORDIA, Martín José, *Amar en el Renacimiento. Un estudio sobre Ficino y Abravanel*, Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila editores, 2004; COELHO, Jacinto do Prado, *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1983; FICIN, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1956; FINAZZI-AGRÓ, Ettore, «A epifânia do herói na Ilha dos Amores», *Brotéria*, 110, n.^{os} 7/8/9 (1980), pp. 89-110; GIAMATTI, A. Bartlett, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1966; GONÇALVES, Luís da Cunha, *Estudos Camonianos*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1947; HATZFELD, Helmut, *Estudios de Estilística*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975; HEBREU, Leão, *Diálogos de Amor*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, 2 vols.; MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, «Acta Universitatis Conimbrigensis», 1997; MELILLO REALI, Erilde, «Atteone e il re», *Studi camoniani* 80, L'Aquila, Japadre, 1980, pp. 47-62; MOURA, Vasco Graça, *Luís de Camões: Alguns Desafios*, Lisboa, Editorial Vega, 1980; id., *Os Penhascos e a Serpente e Outros Ensaíos Camonianos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1987; QUINT, Anne-Marie, «Camões e a ilha ... (uma leitura das oitavas 51 a 55 do Canto IX de *Os Lusíadas*)», *Revista Camoniana*, 3.^a série, 15 (2004), pp. 15-26; RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos Camonianos*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980; RECKERT, Stephen, «A Ilha dos Amores (iconografia de um arquétipo)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI (1981) pp. 191-200; SENA, Jorge de, *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugália Editora, 1970; SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, 2.^a ed., Lisboa, Cotovia, 1999; VIEIRA, Yara Frateschi, «Emblema, alegoria e história no episódio da Ilha dos Amores», *Revista Camoniana*, 2.^a série, IV (1981), pp. 93-109.

INÊS DE CASTRO (Episódio de). 1. Episódio lírico por excelência d’*Os Lusíadas*, o mais divulgado, traduzido e imitado ao longo dos séculos em Portugal e no estrangeiro, o episódio de Inês de Castro é também aquele que mais abundante bibliografia crítica solicitou, sobre o imenso fundo de leituras seduzidas por uma história trágica de amor fatal ou por um drama da força inquebrantável de paixão correspondida mas que, com elegíaco apelo à piedade, enfrenta tremendas forças adversas até à morte violenta. Para esse imenso caudal de leituras tradicionais, o episódio camoniano coloca Pedro e Inês no quadro universal dos grandes mitos de amor fulgurante e maldito (ao lado de Tristão e Isolda, Heloísa e Abelardo, etc.), ao mesmo tempo que elabora o seu «caso» como ilustração suprema de um modo nacional de sentir («tragédia de amor, suave e feroz, pela qual melhor do que por nenhuma outra se documenta perante o mundo inteiro o temperamento, a psique da nação de apaixonados», no dizer de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, 1925).

Os dados diegéticos provêm das crónicas que ao lance histórico se referem e já de algum modo efabulam em lenda lírica — *Crónica do Senhor Rei Dom Pedro*, de Fernão Lopes, *Crónica de El-Rei Dom Afonso IV*, de Rui de Pina, crónica Manizola, — e, em especial, da crónica que terá utilizado Cristóvão R. Acenheiro no século xv. Incerta é a medida em que Camões terá tido em conta os tratamentos literários que precederam *Os Lusíadas*, isto é, não tanto a alusão ao tema feita por Gil Vicente na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, quanto a curiosa peça de lírica narrativa, com origens populares, da autoria de Garcia de Resende (e por ele inserta no *Cancioneiro Geral* de 1516) *Trovas [...] à Morte de Dona Inês de Castro*, ou a *Carta* de Anrique da Mota (em forma de Visão dantesca e desenvolvimento em tríptico de verso e prosa) que já recorre à Natureza para enquadrar empaticamente Inês, ou sobretudo a obra-prima de tragédia clássica *Castro* de António Ferreira (CASTRO 1982) e o poema latino *De Agnetis Caede* de André de Resende (SOUSA 2004), longamente ignorado e redescoberto por 1986, que antecipa alguns dos traços distintivos do episódio camoniano (o quadro de idílio campestre que envolve Inês, a censura à deslocada atitude bélica de D. Afonso IV sob

forma de interrogação, os pormenores descritivos da atuação dos algozes, o discurso de Inês e suas referências, a comovida hesitação do rei e a sobreposição das cruéis vozes do povo, enfim a formação da Fonte dos Amores pelas lágrimas das ninfas compadecidas). Camões opera na épica a evolução para um modelo de estética (pós-)renascentista, com matriz clássica mas em boa parte não aristotélica (FERNANDES 1980; HART 1991), que na literatura portuguesa A. Ferreira dera no modo dramático com a *Castro*, para configurar e personificar a tensão dialética que dilacera interiormente as personagens sob o conflito entre o perdão e o castigo e sob a envolvência aurática do amor trágico (agudizado pela morte). Doravante o tema vive nobilitado pelo tratamento que alcança nos géneros literários supremos do cânone clássico e, como reconhece unanimemente a bibliografia inesiana, pela excelência artística com que o realiza Camões, deslocando o discurso, como aliás a nossa literatura de tradição oral, para o lirismo e, sem perda de força dramática e espírito trágico, depurando o tom romanesco a que os relatos das próprias fontes cronísticas haviam aderido e conformando-o elegiacamente — de tal modo que muitos devotos camonianos o leram e reescreveram como «fina e lagrimosa elegia» (ARAÚJO 1898), enquanto noutros, como superiormente no Ruy Belo de *A Margem da Alegria* (1974), os ecos de Camões se inscrevem numa nova espécie de dimensionação épica do longo poema lírico.

Em Camões, como nalguns predecessores, os referidos elementos históricos são polarizados pela translação do «grande desvairo» do âmbito das relações entre o rei D. Afonso IV e o príncipe D. Pedro (e da ansiedade deste em aceder ao poder) para o da questão amorosa e suas implicações públicas. Secundarizado o drama político — como proferiu algo acacianamente Sousa Viterbo em antelóquio ao «florilégio poético» *A Fonte dos Amores* (1889), «Se não foram as estrofes camonianas, talvez o drama que se desenrolou junto aos paços de Santa Clara não houvesse repercutido, com tão forte e dolorosa vibração, na harpa eólica do sentimento universal» —, aproveitado o «caso» não numa perspetiva histórica ou moral, mas sim do ponto de vista dos direitos e das penas dos amantes enquanto tais (cuja felicidade se vê assaltada e destruída por um ato de bárbara injustiça), tudo no episódio, como afinal no sentido global do poema, decorre do amor ou para o amor se dirige (PIMPÃO 1947). No episódio como no global valor semântico-pragmático d'*Os Lusíadas*, a

condição do amor é de tal índole que até a estruturante ética da superação — na relação do sujeito humano com o mundo físico-natural e com o mundo histórico-social — parece ter de compatibilizar-se com a insubordinável realização do amor, tornando mais pertinente a leitura que em 1909 Joaquim Nabuco propunha (em conferência na Universidade estadunidense de Cornell): «*Os Lusíadas*, epopeia do amor».

2. Camões explora eximamente os efeitos dramáticos e as efusões líricas propiciados pela cena (já referida em fontes cronísticas, como Pina, Manizola e Acenheiro) da entrevista de D. Afonso IV com Inês acompanhada pelos filhos; aí, sem deixar de invocar fatores de sua inocentação ao ampliar a dilacerante alegação transcrita por Acenheiro, Inês implora no epifonema misericórdia sobretudo em nome da orfandade que tão precocemente se abateria sobre as inocentes crianças — quadro sintomaticamente depois preferido pelos pintores românticos. Ao fazê-la culminar na eloquência da fala de uma Inês já por outros motivos compaginável com a Dido virgiliana, Camões empresta-lhe indelével tom classicista: no antepreparo cenográfico — «Pera o céu cristalino alevantando / com lágrimas os olhos piedosos / os olhos, porque as mãos lhe estava atando...» —, a situação e as palavras procedem das crónicas, enquanto a índole procede da épica virgiliana, como disse lapidarmente Filgueira Valverde; por outro lado, o discurso de Inês acolhe-se a uma arte de persuadir de matriz ciceroniana. Assim, Camões deu origem ao maior tópico — inverosimilhança e inadequação da forma à historicidade do acontecimento e à condição da personagem — das reservas ou até vigorosas censuras que havia de receber periodicamente em Portugal e no estrangeiro, mormente sob o Neoclassicismo setecentista em que, em contraste com a proliferação dos motivos e dos estilemas, do vocabulário e da prosódia de Camões nas criações literárias que retornam à temática inesiana (v.g. Curvo Semedo e Bocage), esses reparos e críticas se fazem ouvir desde Cândido Lusitano ou José Agostinho de Macedo a Southey. É certo que a estudada construção de exigência retórica em que o discurso se integra contrasta com a sugestão de qualificada espontaneidade desse prodígio de musicalidade e de flexibilidade linguística que são as duas derradeiras estrofes; mas — contratestemunho de tomo! — Malebranche cita esse mesmo passo como exemplo de eloquência que a natureza faculta à vítima humana perante o ataque do inimigo assassino! E o próprio

Voltaire compreendeu o peculiar valor humano e poético do episódio, «le plus beau morceau de Camöens»...

De qualquer modo, a situação e a fala de Inês não constituem, na desenvolvimento estrutural d'*Os Lusíadas*, elementos anómalos, nem sequer para-inorgânicos à força de extraordinários. Ao invés, constituem um dos vários casos de destaque para o misto de súplica e de sedução (quase incestuosa, mesmo que não lida em clave psicanalítica, como pretendeu A. Tabucchi), que só a Mulher — Vénus, «formosíssima Maria», «linda Inês»... linhagem do feminino a que já Oliveira Martins (1872, 1891) foi sensível — sabe encarnar.

Esta inserção de Inês na linhagem de sedutoras suplicantes d'*Os Lusíadas* constitui apenas um dos modos por que a tão contestada pertinência estrutural do episódio se resgata para renovada receção. Na verdade, se nas análises mais rigorosamente atualizadas, mesmo sob a pressão das leituras empenhadas em libertar *Os Lusíadas* da estrita sujeição às normas da poética aristotélica, continua a transparecer que os episódios «mantêm com o argumento, entendido como Camões metapoeticamente o definiu e caracterizou, uma relação de forte conexão estrutural» (SILVA 2008), no caso particular do episódio inesiano, e apesar das recorrentes tentações inerentes à leitura antológica, não faltam convincentes perspetivações de justificação estrutural.

Conhecendo bem a teoria poética (e nela o que particularmente respeitava à codificação dos géneros), e dominando os recursos para harmoniosamente conciliar os seus ditames com os requisitos da sua individualidade criativa, Camões atuou ciente de que os episódios deviam fazer parte integrante da diegese e contribuir para a coesão interna da narração (como unidades significativas dotadas de sequência própria, de modo que nem a sua inserção nem a sua eventual supressão pusessem em causa a unidade de ação). Mas foi também de que a teoria clássica dos episódios proporcionava a conjugação dessa unidade com a variedade que devia conferir ao poema a beleza e a eficiência formativa preconizada pela regra horaciana do *utile et dulce*, que Camões constituiu os episódios em pilares de excelente arquitetura para a *dispositio* do seu poema épico — que por seu turno resultou mais polimórfico e mais denso de humanidade. Nessa perspetiva, os episódios que Camões introduz permitem, como à generalidade das epopeias, flagrante variação dos narradores e dos

estatutos que condicionam as suas intervenções, proporcionando também, por conseguinte, diversidade estilística; acresce que, no caso particular d'*Os Lusíadas*, os episódios serviam para contrariar os riscos de entediante alongamento da crónica rimada de toda a história pátria e socorrer a dificuldade correlata de seleccionar, sem censurável omissão, os eventos e personalidades que, de modo mais ou menos paradigmático, haviam representado nos séculos volvidos os traços definidores do herói coletivo que o poeta, desde a proposição, se votara a cantar — «o peito ilustre lusitano». Nesse quadro se insere e distingue o episódio de Inês de Castro, cuja própria organização, correndo embora o risco de pecar pela guindada construção e pelo excessivo engenho da protagonista, se configura pelas regras consignadas pela Poética clássica; e, ao mesmo tempo que traz ao poema épico um lance com aquela vibração amorosa e dramática que marcara a tradição poética nacional desde a poesia trovadoresca, dá vida a alto exemplo do vergiliano *omnia vincit amor* (CASTRO 2007) — a seu modo participando também, ao lado de episódios como os do Velho do Restelo e do Adamastor, da voz outra com que a composição d'*Os Lusíadas* polifonicamente representa a poliédrica e tensional condição humana na História. Aliás, como outros episódios que puderam ser considerados comprometedores da clássica unidade de ação mas podem ser vistos como a contrapartida de temas próprios da epopeia antiga (PEREIRA 1976), o episódio inesiano garante a sua coerência retórica, de que o uso inspirado de tópicos e alusões clássicas é um aspeto especial (PIERCE 1972).

3. O que mais tarde, para românticos oitocentistas e para neorromânticos novecentistas (o Pascoaes do cânone de *Os Poetas Lusíadas* e tantos outros, com destaque para Afonso Lopes Vieira), há de aparecer como excelsa e exemplar ilustração literária das feições complementares que singularizam e alcandoram o *Volksgeist* lusíada constitui uma das razões para defender a pertinência do episódio contra as censuras de interlúdio supérfluo em canto heroico ou mesmo de inaceitável quebra da unidade (aristotélica) da ação épica. Nessa ótica, na leitura do episódio inesiano deve ser tido primordialmente em conta que se segue à narração da batalha do Salado e que, portanto, ao canto da bravura aí (*Os Lusíadas*, III.107-117) erguido à bravura como componente magnífica do «peito ilustre lusitano» viria conectar-se (III.118-135) o canto inebriante e denso da

ternura amorosa, compondo um dos dípticos de ilustração da alma nacional. *A rebours* confirmam o valor identitário que o episódio ganha perante a Grei quer o lance algo paródico em que o Camilo de *Coisas Espantosas* (1862) leva Augusto Botelho a reconhecer um compatriota em Manuel de Castro pelo facto de este, nas margens do lago de Genève, estar a ler à família o episódio camoniano de Inês de Castro, quer o lance algo polémico de paideia cívico-cultural em que António Sérgio (1920) proclama que não se reergue o país, nem se restaura a atitude estética na vida comum e quotidiana «pelas lindas elegias sobre a linda Inês»...

Ao mesmo tempo, contudo, esse binómio podia ser aproximado de uma representação sequencial do ideal renascentista de superior realização humana que o tópico das «armas e letras» sintetizava emblematicamente e que o próprio Camões, enquanto sujeito primeiro da elocução poética n' *Os Lusíadas* (como em certos poemas líricos), na senda de Garcilaso, reivindicara para poucos dos seus heróis (os injustiçados como Duarte Pacheco Pereira) e sobretudo para si mesmo — cavaleiro namorado vivendo e servindo «nua mão sempre a espada e noutra a pena».

Uma das singularidades do episódio em Camões — não menos tocante para românticos e neorromânticos — traduz-se na animação cordial do entorno físico, quer na modulação mais consonante com a componente mítica d' *Os Lusíadas* — o choro das «filhas do Mondego», depois transformado em fonte perene de Amores e de Lágrimas, e que corresponde ao ferreiriano coro «pré-socrático» (PIMPÃO 1947) das moças de Coimbra —, quer na modulação mais associável à nossa tradição cancioneril — a compadecente reação das flores e ervinhas... Esse rasgo camoniano vem inserir-se liricamente na persistência dos dados trágicos e poéticos que A. Ferreira dramatizara pouco antes, mas com o acerto genial — a intuição indissociavelmente percetiva e expressiva, diria Croce — de que «elevado à função transcendente de significar uma parte da alma portuguesa, onde amor e morte, engano e desengano, destino e tragédia se consubstanciavam numa realidade psicológica tão íntima e de uma tenacidade tão longa, constante e profunda, que a sua dimensão só podia medir-se em termos de eternidade, por um fenómeno de comunhão com a própria Natureza» (CASTRO 2007) .

Mas o episódio tem outras marcas indeléveis da arte e do idioleto de Camões (PEIXOTO 1925; ROCHE 1972; JACKSON 1980; ARAÚJO 1983;

MACHADO 1984; ALVES 1994), que depressa e até hoje (v.g. as «memórias de alegria» antologicamente celebradas por Eugénio de Andrade) motivaram variações em escritores nacionais e estrangeiros. A pronta influência que na literatura portuguesa e na espanhola (ASENSIO 1980) *Os Lusíadas* exerceram, em particular através da impregnação retórico-estilística, passa notoriamente pelo fascínio do episódio inesiano: por exemplo, e como assinalou Gilberto Mendonça Teles (2001), o retrato de D. Leonor de Sá no Canto I do *Naufrágio de Sepúlveda* evidencia logo imagens e tom tributários dos versos camonianos; e o génio de Camões na *inventio*, na *compositio* e na *elocutio* soube envolver o episódio em vetores transversais a toda a sua criação literária, mormente o do problemático império da Fortuna, mas também o dos direitos da «fantasia» idiossincrática das personalidades de eleição (ainda que, e por isso mesmo, malditas), ao mesmo tempo que, deixando para a literatura espanhola coeva o imediato acrescento da ênfase no remate glorificador da coroação póstuma, em registo alusivo («... a mísera e mesquinha / que depois de ser morta foi rainha») e eficaz isenção de notas macabras mais tarde tão cultivadas por outros autores, lança a mitificação da essencial e vitoriosa grandeza do amor para além da morte.

4. A tal ponto o discurso camoniano, e em especial as estâncias 119-121 e 133-135 do Canto III, desde o registo de adjetivação encetado com a designação da «linda Inês» até à transposição dos afetos para a Natureza, se põe em inultrapassável equação com as potencialidades líricas do episódio e desfecha em duas oitavas que fulguram quais «pérolas negras de todo o poema» (FILGUEIRA VALVERDE), que, sob o seu fascinante ascendente e considerando-o como padrão cimeiro de referência e cotação, a literatura inesiana desde então e ao longo de séculos assumiu preferentemente a forma de poemas líricos ou lírico-narrativos; e mesmo as tragédias e dramas tendem a reduzir a ação em favor da «valorização dos sentimentos em conflito por meio de longos discursos, mais uma vez essencialmente líricos», enquanto alguns dos romances e novelas se entretecem de prosa poética (como acontece nos grandes êxitos nacionais dos neorromânticos Antero de Figueiredo — *D. Pedro e D. Inês*, 1913 — e Afonso Lopes Vieira — *A Paixão de Pedro o Cru*, 1940).

Os grandes repertórios de obras de criação literária (e artística) sobre o tema-mito inesiano (ROIG 1986; SOUSA 2004; COSTA 2009) mostram um

caudal impressionante de obras portuguesas e estrangeiras em que a singeleza poderosa do enredo, tal como as personagens do episódio camoniano e a caracterização que elas aí recebem, é retomada e modulada (com variável grau e sucesso de inovação recontextualizante), quando não é o próprio Camões que surge como macrossigno colaço; e, complementarmente, além das citações e epígrafes (em que investem sobretudo os grandes fenomenólogos literários do amor, como Stendhal), são incontáveis os trechos e incisos que glosam estrofes (*maxime* a estância 120) e parafraseiam versos ou sintagmas camonianos, num jogo infundável de variações em ostensiva intertextualidade — como paradigmaticamente acontece no advento do Romantismo português, quando Garrett rasga caminho com um poema *Camões*, para que reclama «índole [...] absolutamente nova»!... Não é, aliás, facto casual nem despiciendo, mas antes sinal de biunívoca valorização, que o favor de novas repercussões líricas, narrativas e dramáticas, e a atenção de novos estudos analíticos e ensaios interpretativos contemplem o episódio de Inês de Castro em momentos de simultâneo recrudescimento da entronização cívico-cultural de Camões — *maxime* aquando dos Centenários de 1880 e 1924 — e do enaltecimento literário da sua figura mítica, ou de relançamento dos estudos camonianos. Também não é casual nem despiciendo que um mesmo autor cultive com erudição e com inventiva ambos bens simbólicos, desde o Faria e Sousa dos *Comentários* camonianos, da *Epítome* e da *Europa Portuguesa*, até Jorge de Sena, que ao estudo do episódio d’*Os Lusíadas* no coração da transecular literatura inesiana se entregou tão reiteradamente como ao estudo da personalidade e obra de Camões, passando pelo Teófilo Braga que incessantemente refaz os trabalhos camonianos (edição, biografia e comentário) com abordagens do episódio inesiano e que, relançando-se como poeta desde o fim do século, põe «no prelo» (1908, 1911...) uma trilogia *Dona Ignez de Castro*, passando pelo Eugénio de Castro, que na fase de primícias pré-nefelibatas ensaia um longo poema em alexandrinos sobre Inês de Castro ao mesmo tempo que produz vários poemas de uma malograda *Camoniana*, para mais tarde, na passagem do fim de século esteticista para os alvares neorromânticos do século XX, não só renovar a literatura inesiana com a troca de protagonista e perspetiva no poema dramático *Constança*, mas retomar também fragmentariamente a composição lírica de juventude, ao

mesmo tempo que dedica artigos e conferências a Camões (v.g. com o assinalável antibiografismo de *Les Sonnets de Camoens*, 1925).

Além de ser significativa a ímpar frequência com que entre episódios ou passos d'*Os Lusíadas* as suas estâncias são escolhidas para antologias, tal como o facto de valer amiúde como meio mais eficiente de difusão de Camões entre leitores novos ou no estrangeiro, o episódio de Inês de Castro foi objeto de insuspena atenção, compreensiva e quase sem exceção laudatória, nos modernos estudos camonianos; e veio a merecer espaço autónomo em alguns dos trabalhos mais marcantes desses estudos. Assim aconteceu com o livro (*Camoens*, 1958, 1975) de Filgueira Valverde, que lhe dedica importante capítulo, com primorosos contributos tanto de *close reading* como de inferências histórico-literárias. Noutros parâmetros de literatura comparada, não sofre dúvida que só a ressonância estético-literária trazida pelo episódio camoniano ao tema e mito inesiano faz com que um grande mestre da tematologia contemporânea elenque matérias a estudar no quadro do «succès européen du personnage d'Inês de Castro» (TROUSSON 1965).

BIBL.: **a)** ASENSIO, Eugenio, «Inês de Castro. De la crónica al mito», *Boletim de Filologia*, Lisboa, 1965, t. XXI (recolhido in *Estudios Portugueses*, Paris, 1974); BRASIL, Reis, «Simbolismo e realidades do episódio de Inês de Castro», *Os Lusíadas. Comentários e Estudo Crítico*, Lisboa, 1964, vol. III, t. II; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões. II. O Épico*, 2.^a ed., Lisboa, 1953; FILGUEIRA VALVERDE, J., *Camões*, Coimbra, 1982 (1.^a ed. esp. 1958; 2.^a ed. esp. 1975); MACEDO, J. Borges de, *Os Lusíadas e a História*, Lisboa, 1979; MARTINS, J. P. de Oliveira, *Camões, Os Lusíadas e a Renascença em Portugal* (1.^a ed. 1872; 2.^a ed. 1891), Lisboa, 1986; NABUCO, Joaquim, *Camões e Os Lusíadas*, Rio de Janeiro, 1872; id., *Pensamentos Soltos. Camões e Assuntos Americanos*, São Paulo, 1949; PASCOAES, Teixeira de, *Os Poetas Lusíadas*, Porto, 1919; PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, «As correntes dramáticas na literatura portuguesa do século XVI», Lisboa, 1947 (recolhido in *Escritos Diversos*, Coimbra, 1972); POUND, Ezra, *The Spirit of Romance*, London, 1910; SENA, Jorge de, *Estudos de História e de Cultura*, Lisboa, ed. Ocidente, 1963-...; id., *A Estrutura de «Os Lusíadas» e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular*, Lisboa, 1.^a ed. 1970, 2.^a ed. 1980; SÉRGIO, António, *Ensaio*, Lisboa, 1920, vol. I; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *A Saudade Portuguesa*, Porto, 1914; id., «Pedro, Inês e a Fonte dos Amores», *Lusitânia*, Lisboa, 1925 (Fascículo Camoniano, V e VI); VIEIRA, Afonso Lopes, *Em Demanda do Graal*, Lisboa, 1922;

b) ASENSIO, Eugenio, «Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1980; BISMUT, Roger, «Heurs et malheurs de la légende d'Inês de Castro au temps de Camões», in Aa Vv, *Homenaje a Camoens*, Granada, 1980; SOUSA, Maria Leonor Machado de, *Inês de Castro — Um Tema Português na Europa*, 2.^a ed., Lisboa, 2004;

TROUSSON, R., *Les études de thèmes*, Paris, 1965; WOLFF, Elena M., «O tema de Inês de Castro na Camoniana Russa», *Vértice*, n.º 436-439, 1980;

c) ALI, Said, «A linda Inês», *Estudos Camonianos*, Brasília, 1974, vol. I; CASTRO, Sílvio, «Inês de Castro: da Castro a Inês. António Ferreira e Camões», *Tre studi e variazioni su Camões*, Padova, 1982; CIDRAES, Maria de Lourdes S., «*Os Lusíadas* de Luís de Camões: Poesia. Mito. História», *Românica*, n.ºs 1-2, Lisboa, 1993; ROIG, Adrien, «El episodio de Ines de Castro en *Los Lusíadas*», in Aa Vv, *Homenaje a Camoens*, Granada, 1980; id., «L'Inês de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, XVI, 1981; YAMAGUCHI, M. Piseko, «Aspectos de análise estilística do episódio de Inês de Castro», *Anais do 1.º Congresso Internacional de Camonologia*, Maringá-Paraná, 1972;

d) GODINHO, Helder, «O feminino em *Os Lusíadas*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1998; MOSER, Nelleke, «As Mulheres nos *Lusíadas*», *Autores*, Lisboa, n.º 66, 1972; OVTCHARENKO, Olga, «A Mulher na obra camoniana», *Colóquio/Letras*, n.ºs 125-126, 1992; TABUCCHI, A., «Proposta para uma leitura freudiana dos três episódios femininos no poema de Luís de Camões: Tipologia da súplica — uma solução formal da ideia do incesto», *Expresso*, Lisboa, 21.VI.1980;

e) ALVES, Manuel dos Santos, *Dicionário de Camões*, Lisboa, 1994; ARAÚJO, Fernando J. B. Correia de, «As “brancas flores” no episódio camoniano de Inês de Castro», *Boletim da Ordem dos Advogados*, n.ºs 11 e 12, 1983; CUNHA, António Geraldo da, *Índice Analítico do Vocabulário d'Os Lusíadas*, Rio de Janeiro, 1980; GONÇALVES, Rebelo, «Nova leitura de uma estância d'Os Lusíadas (III, 120)», *Revista da FLUL*, Lisboa, III série, n.º 7, 1963; JACKSON, K. David, «Alabaster and Gold: A Study of Dialects in *Os Lusíadas*», *Luso-Brasilian Review*, vol. 17, n.º 2, 1980; MACHADO, José Pedro, «Notas Camonianas. O episódio de Inês de Castro», *Boletim da Livraria Portugal*, Lisboa, abril 1984; PEIXOTO, Afrânio, «“Brancas flores”: *Os Lusíadas*, III, 132», *Lusitânia*, Lisboa, 1925 (Fascículo Camoniano, V e VI); ROCHE, Jean, «O vocabulário do episódio de Inês da Castro em *Os Lusíadas*», *Ocidente*, n.º 415, 1972;

f) FERNANDES, R. M. Rosado, «Camões et l'héritage classique», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1980; HART, Thomas R., «Aspectos medievais e renascentistas d'Os Lusíadas», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1991; MILLER, Neil T., «*Os Lusíadas* e o *Cancioneiro Geral*», *Anais do 1-º Congresso Internacional de Camonologia*, Maringá-Paraná, 1972; MONTEIRO, Ofélia Paiva, «Camões no Romantismo», *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIII, 1985; PEREIRA, José Carlos Seabra, *Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa (1900-1925)*, Coimbra, 1999; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «Roger Bismut, “Les Lusiades” de Camões. Confession d'un poète», recensão in *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.º 30, 1976; PIERCE, Frank, «Camões and Inês de Castro», *Ocidente*, Lisboa, número especial, 15.XI.1972; RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos Camonianos*, Coimbra, 1975; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, 2.ª ed., Lisboa, 1979; SCHEREMETA, Antónia A., «Comparação do drama de Inês de Castro em Camões e em Garrett», *Centro de Estudos Portugueses*, Curitiba, vol. I, n.º 6, 1972; SOUSA, Maria Leonor Machado de, *Inês de Castro na Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1984; TELES, Gilberto Mendonça, *Camões e a Poesia Brasileira e o Mito Camoniano na Língua Portuguesa*, Lisboa, 2001;

g) CASTRO, Aníbal Pinto de, *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano* Coimbra, 2007 (especialmente «Os episódios n'Os Lusíadas. Suas funções na estrutura e no significado do

Poema»); SILVA, Vítor Aguiar e, *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, 2008 (especialmente «A epopeia, *Os Lusíadas* e as leituras antológicas»);

h) COSTA, José P., *Inês de Castro — Bibliografia anotada*, Lisboa, 2009; ROIG, Adrien, *Inesiana*, Coimbra, 1986.

José Carlos Seabra Pereira

J

JUROMENHA, Visconde de (camonista) (Lisboa, 1807-Lisboa, 1887). João António de Lemos Pereira de Lacerda, filho primogénito do 1.º Visconde de Juromenha, nasceu em Lisboa a 25 de maio de 1807. Frequentou na Universidade de Coimbra os cursos de Matemática e Filosofia, estudos que teve de interromper por causa da guerra civil entre absolutistas e liberais. Foi partidário convicto da causa de D. Miguel, tendo publicado numerosos artigos em defesa do seu ideário político-religioso em jornais como *A Nação* e *O Católico*.

Dedicou-se, desde cedo, ao estudo da arte portuguesa, tendo prestado uma colaboração valiosa ao conde de Rackzynski, ministro da Prússia em Lisboa, autor das obras pioneiras *Les Arts en Portugal* (Paris, 1846) e *Dictionnaire historico-artistique du Portugal* (Paris, 1847). Em 1838, publicou, sem nome de autor, a obra *Cintra Pinturesca, ou Memoria Descriptiva das Villas de Cintra, Colares e Seus Arredores*, monografia que mereceu ser revista por Alexandre Herculano, com quem o Visconde de Juromenha manteve amistosas relações de colaboração intelectual, não obstante as diferenças de ideário político.

Em conformidade com a portaria do Ministério do Reino de 7 de julho de 1859, publicada no *Diário do Governo*, n.º 162, do mesmo ano, foi autorizada a publicação pela Imprensa Nacional da edição das *Obras de Luiz de Camões* organizada pelo Visconde de Juromenha. A edição monumental, fruto de muitos anos de aturado trabalho, foi publicada em seis volumes (volume I, 1860; volume II, 1861; volume III, 1861; volume IV, 1863; volume V, 1864; volume VI, 1869).

O ideal patriótico que animou o Visconde de Juromenha na sua edição está bem explícito na dedicatória liminar: «À Nação Portuguesa.» Neste curto texto de duas páginas, acumulam-se os louvores hiperbólicos a Camões, a *Os Lusíadas* e a Portugal: Camões é o escritor «que na forma a mais sublime enfeixou todos os troféus da glória portuguesa»; *Os Lusíadas* são «o mais colossal monumento» levantado a essa glória, são um «livro divino» e um «evangelho de patriotismo»; Portugal é «uma terra feracíssima e vicejante», coberta por «um céu risonho», aquecida por «um

sol vivificante» e propiciador dos voos da imaginação, com um passado glorioso, e até «excessivamente sublime», que satisfaz o orgulho nacional. Numa clara referência à guerra civil e às suas sequelas, o Visconde de Juromenha proclama que os portugueses são «prediletos da Providência Divina», à qual deveriam dar sempre graças por «tão multiplicados benefícios», empenhando-se em se amarem como irmãos, já que são filhos da mesma terra. Cerca de duas décadas antes das grandiosas comemorações do III Centenário da Morte de Camões, o Visconde de Juromenha, utilizando um típico discurso de retórica nacionalista, erigiu Camões e *Os Lusíadas* em símbolos supremos do patriotismo português. A coroar esse discurso, exprimiu o voto de que, «com este trabalho tão nacional» da sua edição, os seus conterrâneos se inflammassem com «aquele fogo sagrado do amor da pátria» que abrasara Camões.

A «Advertência Preliminar» do volume I (pp. VII a XXI) é uma sinopse sobre os estudos camonianos, em especial no domínio da biografia, desde os fins do século XVI e o início do século XVII. Lamenta o Visconde de Juromenha que Manuel Correia, cura da Igreja de S. Sebastião da Mouraria, que conviveu com Camões nos últimos anos da vida do poeta, e Diogo do Couto, que se declarou seu matalote, isto é, companheiro de viagem no mar e seu amigo, tivessem sido tão parcos nas notícias e informações sobre o autor d'*Os Lusíadas*. Igualmente lamenta que Pedro de Mariz, que foi guarda-mor da Biblioteca da Universidade de Coimbra e que escreveu a pequena biografia de Camões («Ao estudioso da Lição Poética») que precede a edição d'*Os Lusíadas* (1613) comentada por Manuel Correia, não tivesse proporcionado aos leitores documentos biográficos sobre a vida escolar do poeta na Universidade de Coimbra. Igualmente Manuel Severim de Faria é acusado pelo Visconde de Juromenha de pouca diligência nas suas investigações, sublinhando que o seu principal mérito consistiu em ter extraído das poesias de Camões alguns factos novos da sua biografia. Manuel de Faria e Sousa é louvado, porque às «suas curiosas investigações devemos muito do que sabemos da vida e dos escritos do Poeta», em particular o conhecimento ao certo do ano do nascimento de Camões — refere-se Juromenha ao famoso assento de 1550 encontrado por Faria e Sousa no cartório da Casa da Índia e publicado na «Vida del Poeta» que acompanha a edição das *Rimas Varias*: «Luis de Camões, filho de Simão Vaz e Ana de Sá, moradores em Lisboa

na Mouraria; Escudeiro de vinte e cinco anos, barbirruivo: trouxe por fiador a seu pai: vai na nau de São Pedro dos Burgaleses» — e o conhecimento do nome da sua amada, declarado na rubrica do manuscrito no qual figurava a Ode XV, *De quanto alento e gosto me causava* («Egloga de Luiz de Camões á morte de d. Catarina de Ataide, Dama da Rainha»). Faria e Sousa não chegou a publicar esta égloga, que só foi impressa pelo padre Tomás José de Aquino, na sua edição das *Obras de Luis de Camões*, vinda à luz em 1779-1780, proveniente dos manuscritos de Faria e Sousa que se conservavam no Convento de Nossa Senhora da Graça, em Lisboa. Esta égloga, de que existe uma versão com numerosas variantes, no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, foi acolhida por todas as edições posteriores da lírica de Camões, incluindo a edição do Visconde de Juromenha, e só foi eliminada do cânone camoniano por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, seguidos por todos os editores modernos. O Visconde de Juromenha considera Faria e Sousa o comentador «mais interessante para se consultar», pela riqueza das notícias e informações que coligiu sobre o poeta e a sua obra, mas adverte que «deve-se contudo examinar com suma cautela, principalmente quando se entusiasma pelo seu mestre, ou se agasta contra aqueles que reputou seus zoilos e inimigos». É um juízo ponderado e prudente. Entre os outros estudiosos de Camões, Juromenha reconhece especial competência a D. Francisco Alexandre Lobo (1763-1844), bispo de Viseu, autor da erudita *Memoria Histórica e Critica ácerca de Luiz de Camões e das Suas Obras* (Lisboa, 1820).

A parte mais importante e inovadora dos estudos introdutórios do Visconde de Juromenha à sua edição consiste na longa exposição intitulada «Vida de Luiz de Camões» (pp. 1-175), acompanhada das respectivas notas (pp. 485-516). A biografia de Camões foi, desde o início do século XVII, motivo maior da atenção e da diligência dos camonistas. Como as provas documentais que poderiam sustentar e esclarecer essa biografia eram escassas e incertas, recorreram muitas vezes os estudiosos e comentaristas ao princípio que Manuel Severim de Faria enunciou na sua «Vida de Luís de Camões», ao afirmar que a sua relação biográfica se aproveitava «principalmente do que o mesmo Luís de Camões de si refere em seus versos, onde ordinariamente os poetas deixam escritas suas vidas». Iniciava-se assim o círculo vicioso que tão gravemente tem afetado, até

aos dias de hoje, muitos estudos camonianos: conjectura-se a biografia do poeta com fundamento na sua obra poética, incluindo os poemas apócrifos, e depois interpreta-se a obra poética a partir da biografia assim reconstruída mais ou menos imaginosa.

Cedendo embora algumas vezes ao pendor imaginoso e romanesco das reconstruções biografistas e socorrendo-se não raro de poemas apócrifos, o Visconde de Juromenha é credor todavia de méritos inquestionáveis: as suas laboriosas e persistentes investigações em bibliotecas e arquivos, nomeadamente no Arquivo da Torre do Tombo, possibilitaram-lhe descobrir e dar a conhecer alguns documentos fundamentais sobre a biografia de Camões. Em primeiro lugar, a ementa de 13 de novembro de 1582 que manda pagar seis mil setecentos e sessenta e cinco réis a Ana de Sá, «may de Luis de Camões que deos aja», importância que a este era devida desde o «primeiro de janeiro do anno de D.LXXX até dez de junho d'elle em que faleceo». Ficou assim incontestavelmente estabelecida a data do falecimento do poeta: o dia 10 de junho de 1580. Em segundo lugar, os alvarás do rei Filipe I, datados de 31 de maio de 1582 e de 5 de fevereiro de 1585: o primeiro manda pagar a Ana de Sá, mãe de Luís de Camões, seis mil réis de tença que vagou pela morte do filho, «avendo respeito aos serviços que elle fez na India e no reino, e a ella Ana de Sá ser muyto velha e pobre, e d'elle não ficar outro erdeiro»; o segundo manda pagar a Ana de Sá a tença de quinze mil réis, «avendo respeito aos serviços de Simão Vas de Camões, e aos de Luis de Camõis seu filho Cavalleiro da minha Casa e a não entrar na feytoria de Chaul de que era provido».

O volume I das obras apresenta copiosos elementos informativos de elevado interesse: compendia e transcreve textos de louvor a Camões, tanto de autores portugueses como estrangeiros; enumera e caracteriza brevemente as traduções d'*Os Lusíadas* e outras obras de Camões e fornece uma relação dos autores estrangeiros que escreveram sobre o poeta; faz um levantamento muito completo dos escritores portugueses que estudaram, analisaram, elogiaram e criticaram Camões, tanto em obras impressas como manuscritas, desde Pero de Magalhães Gândavo (1574) até Jerónimo Soares Barbosa (1859); refere os artistas plásticos que executaram gravuras, estampas e retratos de Camões ou pintaram quadros com ele relacionados; descreve a medalhística camoniana; anota os projetos de monumentos dedicados ao poeta; regista e descreve as edições

das obras de Camões. Pela riqueza e diversidade das informações nele contidas, este volume I é uma valiosa e singular enciclopédia camoniana.

Com o volume II das *Obras* iniciou o Visconde de Juromenha a edição da poesia lírica de Camões, estampando no rosto do livro palavras similares às que figuram no rosto da 2.^a edição das *Rimas* e de outras edições posteriores: «Aumentadas com algumas composições inéditas do poeta.» A fim de despertar a curiosidade dos leitores e de conferir à edição a aparência de indispensável autoridade documental, Juromenha publicou, antes da «Advertência Preliminar», reproduções fac-símile da assinatura de dona Catarina de Ataíde; dos primeiros versos da carta *Amor que viu minha dor*, extraída de um manuscrito que lhe pertencia; do mote *Lume desta vida*, que aparece num manuscrito autógrafo de Manuel Faria e Sousa; dos dois primeiros tercetos da elegia *O sulmonense Ovídio desterrado*, cuja cópia figura no *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, com atribuição explícita a Camões, e do primeiro terceto do *Triunfo de Amor* pertencente ao manuscrito com a tradução portuguesa dos *Triunfos* de Petrarca. Como todos os editores, desde o século XVI, responsáveis pelo movimento de diástole das *Rimas* de Camões, o Visconde de Juromenha foi forragear as composições inéditas atribuídas ao poeta em diversos manuscritos. Como fontes dessas composições, cita o chamado *Cancioneiro de Dona Cecília de Portugal*, o *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, alguns manuscritos autógrafos de Manuel Faria e Sousa que tinham sido ignorados pelo padre Tomás José de Aquino, o manuscrito com a tradução dos *Triunfos* de Petrarca, que considera «pertencer irrevocavelmente ao nosso Poeta», o manuscrito de sua propriedade que é denominado *Cancioneiro Juromenha* e outros manuscritos, quase todos do século XVII, que não identifica nem descreve e que qualifica com uma pitoresca expressão: «verdadeira *feira da ladra* da literatura».

Do ponto de vista filológico, o Visconde de Juromenha foi um editor pouco acurado, falho de espírito crítico e muitas vezes confuso e paradoxal nas suas afirmações. Apesar de ter expresso, com perspicácia, dúvidas sobre a fidedignidade do *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, colheu neste manuscrito um número elevado de composições poéticas que não estão atribuídas a Camões ou que estão atribuídas a Camões por anotações tardias colocadas na margem esquerda e destituídas de valor probatório (é o caso do soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*, de

que Juromenha, aliás, deturpa o primeiro e último versos). Nas «Notas às Rimas», encontram-se afirmações lamentáveis do ponto de vista filológico, como demonstram os seguintes exemplos. Em relação ao Soneto CCCXXV, escreve: «persuado-me que este soneto não é de Camões» (p. 495). Comentando o Soneto CCCXXXII, opina: «Se estes sonetos, principalmente os três primeiros [refere-se aos sonetos em castelhano com os números CCCXXVII, CCCXXVIII e CCCXXIX] são de Camões, me parece não envergonhariam a Garcilaso» (p. 495). Na anotação ao Soneto CCCXLIII, confessa: «desconfio que este soneto não é de Camões» (p. 497). E na nota ao Soneto CCCXLIV, exprime esta perplexidade: «Não sei se este soneto será de Camões, ou contra ele para rebater a censura que faz ao grande Afonso de Albuquerque, pelo rigor executado com o soldado Rui Dias» (p. 497).

Em relação às canções, o Visconde de Juromenha publicou como inéditas seis canções — em rigor, quatro, porque duas são variantes da canção *Manda-me amor que cante docemente*, vinda à luz na edição de 1595 das *Rhythmas*. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira e Hernâni Cidade acolheram apenas a canção *Por que a vossa beleza a si se vença* — Cidade manifestou dúvidas, porém na nota dedicada à canção: «Será, na verdade, de Camões? Podia sê-lo» — e Costa Pimpão recusou-as todas.

Quanto às odes, Juromenha publicou duas composições inéditas: *Fora conveniente* e *Tão crua ninfa, nem tão fugitiva*, ambas extraídas do *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (fl. 89 r. e fl. 47 r., respetivamente), no qual figuram anónimas. Os editores modernos acolheram a segunda — que no referido cancionero é encimada pela rubrica «Sextina diferente» — e rejeitaram a primeira. O próprio Costa Pimpão aceitou aquela composição, com os argumentos de que é metricamente similar à ode *Tão suave, tão fresca e tão fermosa* (ed. 1595) — razão filologicamente irrelevante — e de que não é absolutamente indigna de Camões — razão curiosamente impressionista em editor metodologicamente tão rigoroso.

No concernente às elegias, Juromenha acrescentou cinco novas composições — ao contrário do que informa Leodegário de Azevedo Filho, o Visconde não publicou a elegia *Correntes águas frias do Mondego* —, constituindo uma delas, o poema *Ganhei, Senhora, tanto em querer-vos*, variante dos tercetos *Aquele mover d'olhos excelente* (ed. 1595). A

elegia *A Aónio que de amor solto fugia* (XXIV) foi extraída de um manuscrito utilizado por Faria e Sousa, tendo o polígrafo seiscentista desistido de a publicar por considerá-la muito estropiada. Juromenha não explica a origem do manuscrito, nem a razão por que não considera a composição como «inérita». É considerada como apócrifa por todos os editores modernos. A elegia *Quando os passados bens me representa* (XXXVI) foi retirada de um manuscrito não identificado, não informando Juromenha sequer se nesse desconhecido manuscrito estava atribuída a Camões. É também rejeitada por todos os editores modernos. A elegia *Quem poderá passar tão triste vida* (XXVII) foi encontrada por Juromenha num manuscrito do século XVII, não identificado, sendo dedicada, segundo conjectura o Visconde, à morte de dona Catarina de Ataíde. É recusada igualmente por todos os editores modernos. A elegia *Eu só perdi o verdadeiro amigo* (XXVIII) figura no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (fl. 86 v.), sem atribuição de autoria. Todos os editores modernos a consideram apócrifa. A elegia *Divino, Almo pastor, Délio dourado* (XXIX) aparece anónima também no *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (fl. 61 r.), não se lhe conhecendo qualquer outra atestação. Apesar disso, foi acolhida como canónica por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade e Maria de Lurdes Saraiva e dubitativamente publicada em apêndice por Costa Pimpão. Filológica e poetologicamente, há razões suficientes para a considerar um poema apócrifo: não tem atribuição de autoria a Camões; o soneto dedicatório que se lhe segue naquele *Cancioneiro* — e que os diversos editores publicam a preceder a elegia — apresenta alguns casos de *hapax legomenon*; o soneto e a elegia defendem e exaltam a poesia ao divino — não confundir com poesia de matriz religiosa —, orientação poetológica estranha a Camões.

No campo das élogas, a colheita do Visconde de Juromenha foi exígua e sáfara. Publicou como inédita a écloga *Nas ribeiras do Tejo, a uma areia* (XVI), mas o poema estava já publicado, há mais de dois séculos, nas *Rimas* de Estêvão Rodrigues de Castro (Florença, 1623), tendo aliás sido reimpressa em 1792 por António Lourenço Caminha nas *Obras Inéditas de Aires Telles de Menezes* [...] e *Outros Poetas* (Lisboa, 1792, tomo II, pp. 197-206). É considerada uma composição apócrifa por todos os editores modernos.

Na área das oitavas, o Visconde de Juromenha publicou como inédita a Oitava IX, *Duro fado, duro amor nunca cuidado*, que o *Cancioneiro de Luís Franco Correia* (fl. 255 v.) não atribui a nenhum autor, indicando, porém, na epígrafe que se trata da «Fabula de Narciso, tresladada do italiano». É excluída esta composição do cânone camoniano por todos os editores modernos.

Relativamente às sextinas, o Visconde de Juromenha colheu no *Cancioneiro de Dona Cecília de Portugal* (fl. 31 v.) uma variante apócrifa da sextina autêntica publicada em 1595 e 1598: *Quanto tempo ter posso amor de vida*. É excluída por todos os editores modernos.

No que diz respeito às redondilhas, o Visconde de Juromenha colheu em diversos manuscritos, incluindo papéis inéditos de Faria e Sousa, trinta e três redondilhas, tendo José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira aceite como autênticas dez destas composições e Hernâni Cidade, onze. Costa Pimpão não aceitou nenhuma destas redondilhas.

Num cômputo geral, tem de se concluir que a edição da obra lírica de Camões elaborada pelo Visconde de Juromenha sofreu de graves defeitos filológicos e ecdóticos: não reexaminou criticamente a tradição impressa e, no anseio de descobrir e publicar poemas inéditos, recolheu arbitrariamente composições poéticas de manuscritos que não identificou e cuja fidedignidade não analisou. As suas notas, todavia, apresentam informações de inegável interesse, sobretudo sobre lições variantes.

O escasso rigor filológico do Visconde de Juromenha revela-se bem na publicação que efetuou, no volume III (pp. 267-324), do poema intitulado *Da criação e composição do homem*, impresso pela primeira vez em 1615 na *Obra do Grande Luís de Camões, Príncipe da Poesia Heroyca. Da Creação & Composição do Homem* (Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1615). Domingos Fernandes, o mercador de livros responsável por esta edição, logo no ano seguinte, ao dedicar a D. Rodrigo da Cunha, então bispo de Portalegre, as *Rimas de Luís de Camões, Segunda Parte*, esclareceu que o douto prelado lhe afirmara que o poema não era da autoria de Camões. Nas notas que consagra à composição, Juromenha escreve estas palavras paradoxais: «Não são de Camões estas oitavas, e não é preciso ser muito atilado para o conhecer» (p. 516). Etribado nas informações que lhe prestara Vicente Ferrer Neto Paiva, lente de Direito na Universidade de Coimbra e responsável pela Imprensa da mesma Universidade, Juromenha

atribuiu o poema ao seu verdadeiro autor, André Falcão de Resende (veja-se o texto do poema, cujo título exato é «Microcosmographia», na recente e notável edição crítica das *Obras de André Falcão de Resende* da autoria de Barbara Spaggiari).

Outro testemunho concludente da falta de rigor filológico do Visconde de Juromenha consistiu na publicação que efetuou no volume v das *Obras* (pp. 5-61) de uma tradução portuguesa dos *Triunfos* de Petrarca, atribuindo a sua autoria a Camões. Como escreveu ironicamente Giacinto Manuppella a este respeito, a edição do Visconde de Juromenha «parece um modelo, já clássico, de como não se devem publicar obras de clássicos».

A verdade, porém, é que o leitor, devidamente prevenido do escasso rigor crítico e filológico do Visconde de Juromenha, encontra na sua edição uma valiosa mina de informações sobre a vida de Camões e sobre a obra que lhe tem sido atribuída ou que incontestavelmente lhe pertence.

BIBL.: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, *Lírica de Camões*. 1. *História, Metodologia*, Corpus, Lisboa, IN-CM, 1984; BISMUT, Roger, *La Lyrique de Camões*, Paris, PUF, 1970; MANUPPELLA, Giacinto, *Uma Anónima Versão Quinhentista dos «Triunfos» de Petrarca e o seu «Comentário»*, Coimbra, 1974 (sep. da *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXV, pp. 1-324); *Obras de André Falcão de Resende*, Lisboa, Edições Colibri, 2009, 2 vols. edição crítica de Barbara Spaggiari; *Sonetos de Camões*. *Corpus dos Sonetos Camonianos*, edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Braga, Barbosa & Xavier, 1980.

Vitor Aguiar e Silva

L

LABIRINTOS. Como a sextina, *Foge-me pouco a pouco a curta vida*, a glosa ao mote de Dona Francisca de Aragão, *Mas porém a que cuidados*, o *ABC em motes*, etc., os dois labirintos camonianos, as trovas *Sois uma dama* e o *Labirinto do autor, queixando-se do mundo*, organizam-se por uma construção lúdica da linguagem poética, característica do trabalho feito com a palavra na poesia aguda, da passagem do século XVI para o XVII. O caráter de jogo verbal característico da poesia figurativa, visual e labiríntica está minimamente em qualquer escrita, como imagem visual e sonora, a ser acionada ou posta em uso por um leitor ativo, capaz de construir sentido com o objeto de palavras.

O labirinto, como forma poética, contempla o lúdico não só ao quebrar a linearidade de leitura do poema, por meio da explosão sintagmática para a elaboração de conceitos, como é o caso dos labirintos *de versos* de Luís de Camões, mas também contempla a ludicidade na própria construção visual da forma. A ordem semântico-sintática tem de ser recuperada através do jogo de decifrar o enigma proposto pela forma labiríntica, por meio de uma reorganização da sequência de versos, a propor ao leitor outra direção de leitura, feita justamente pela quebra na ordem que a escrita ocidental impõe à leitura dos textos.

Para decifrar o labirinto de versos do quinhentista português Pero de Andrade Caminha, por exemplo, é preciso ler o primeiro e o último verso, o segundo e o penúltimo, o terceiro e o antepenúltimo até o meio do poema. Esta direção de leitura de fora para o centro, ou enovelada, é que se emula do labirinto de Símias de Rodes. *As Asas de Eros* serviram de modelo a este contemporâneo de Luís de Camões, no epigrama ao *Padre Bartolomeu Cancela da Companhia de Jesus*. Do poema votivo de Símias de Rodes, o de Caminha retoma, além do aspecto visual alado, o ser uma espécie de prece ou reza, feita não ao deus mitológico, mas a um religioso da Igreja Católica. Neste poema visual, o deslize do sentido de *asas* do campo semântico de Eros para o da doutrinação católico-cristã nota-se desde o primeiro verso: «Oh com que fermosas asas de doutrina». O mesmo tom de prece por uma regeneração religiosa e moral do Império

lusitano perpassa o labirinto em redondilhas que Fernão Álvares do Oriente escreveu a Nossa Senhora. E há dois labirintos na *Lusitânia Transformada*, um deles num encarte dobrado, explicitando o caráter de jogo do labirinto e de coisa do poema.

Os renascentistas elegiam modelos antigos e italianos como objeto de uma emulação, determinadas formas (o soneto, a sextina, o labirinto, a canção, a terça e oitava rimas, etc.) e gêneros discursivos (lírico, bucólico, dramático, satírico, epistolar, elegíaco, encomiástico, etc.) adquiriram uma trans-historicidade, por meio do fenômeno da modelização e da variação, que os permite passar por um processo de revigoração, a partir de reelaborações, sempre históricas, que dirigem o novo ato de linguagem ou de composição gráfica para o próprio tempo e espaço da nova enunciação. O labirinto quinhentista ou seiscentista, citando, em diferença, os poemas votivos gregos, mobiliza o seu receptor com o jogo verbal da poesia.

Decerto, no século XVI, os poetas deram outro sentido aos poemas votivos da Antiguidade Grega, inscrevendo-os como formas legítimas e funcionais da poesia de seu tempo. Tal é facilmente verificável ainda em dois epigramas visuais do mesmo Caminha em louvor de Fílis, *Em todas as sortes de verso cantada* e *Nunca vi*, ambos em forma de flauta de Pã, como o poema figurativo de Teócrito. Ao circular com outras funções, à forma antiga do labirinto se confere novo vigor quinhentista.

Na *Arte Poética Espanhola*, de Rengifo, de 1606, o labirinto de palavras ou de letras difere do labirinto de versos inteiros, pois os primeiros são constelações de palavras ou letras, cuja chave sintática tem de ser construída a partir da visualidade da forma, enquanto o labirinto de versos abriga a multiplicidade de direções de leitura. Segundo o mesmo tratadista, o que caracteriza a forma do labirinto de versos, palavras ou letras é o aspecto lúdico de suspensão da ordem linear da leitura. As diversas possibilidades de entradas e arranjos para a ordenação dos versos e montagem das estrofes assinalam o seu caráter de jogo verbal, a exigir a construção de sentido por parte de um leitor ativo. Rengifo (1606, p. 95) expõe a diversidade mecânica dos labirintos de versos inteiros, alguns lidos em letra de mão: uns que são «leydos al derecho, o al revés, saltados o cruzados, o de otras maneras siempre hazen copla», como *Corre sem vela e sem leme*; e outros, dos quais «no solo se leen los versos de muchas

maneras, pero leydos de una hazen un sentido, y leydos de otra hazen el contrario: y componense de coplas de Arte mayor, y de Redondilhas menores». É visível a confecção das trovas *Sois uma dama*, com dois entendimentos contrários, o elogio e o vitupério da dama, nos moldes das cantigas de amor e de mal-dizer, conforme se leia na horizontal ou na vertical, segundo regras semelhantes às de Rengifo, de modo «que lo que se va afirmando en la copla menor, se niegue en la mayor, o al contrario».

Corre sem vela e sem leme, por sua vez, ao se inscrever na fronteira entre o uso religioso e satírico da palavra labiríntica, reverbera em todas as ordenações de leitura a maldição do inferno, sendo o Império lusíada alvo de uma crítica ético-moral. Ao contrário do que acontece em *Os Lusíadas*, tais imagens da navegação sugerem o lado negativo da aventura marítima, os seus riscos. O sentido geral recuperado em todas as direções de leitura é o desgoverno do leme por parte dos nautas portugueses. A reiterada maldição do labirinto se profere de acordo com a visão católico-cristã de mundo: na hora da morte, tendo exercido um mau ou falso cristianismo nas lides do Oriente, o nauta lusitano será punido com o inferno, naufrago eterno da cobiça e da ambição.

A partir das imagens náuticas emuladas da *Ode I, 14, ad Republicanam*, de Horácio, onde representam uma crítica ao desregramento da sociedade romana, Camões retoma a queixa contra o mundo mau, ou em desconcerto, dos navegadores lusíadas: a nau do Império lusíada *Corre sem vela e sem leme*. Horácio lhe fornece as imagens da nave desgovernada no mar em fúria como sátira social, na tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz (2003, p.40-41): «Ó nau, de novo, ao largo mar te levam / as ondas! Oh! Que fazes? Tem-te às praias / com decisão. Não vês teu flanco nu / de remos e teu mastro já quebrado / pelo Áfrico veloz? Não vês que as vergas / gemem e as quilhas, sem amarras já, / quase não podem suportar o mar / em fúria? E velas íntegras não tens?»

O caráter agudo e engenhoso deste labirinto de versos de Camões reside no fato de que em todas as direções de leitura é reverberada a maldição contra o nauta em falta com a lei cristã, a partir, e para além, da repetição estratégica e alternada de dois versos («posto que se detiveram» e «sempre castigos tiveram» — os 3.º e 5.º versos das quintilhas 6 e 8). Se construirmos uma décima, a partir das dez quintilhas, escolhendo de propósito o 4.º verso, explicita-se tal mensagem: «O que perigo não teme /

a cobiça e ambição / vejo perigos correr / de demônios hábito tem /aquele que quer valer / com esta simulação / se merece, grita e geme / sem nenhuma redenção /sem que lhe valha gemer / perder[á] o eterno bem.» Na estrutura do labirinto não apenas a ordem linear do texto é subvertida, mas também o corpo ortográfico do léxico sofre uma alteração significativa, para que se adapte determinada direção de leitura. No último verso citado, o verbo «perder» conjugado no futuro muda a sua flexão de acordo com o sujeito singular ou plural (perderá ou perderão). No 9.º verso da ordem normal do labirinto camoniano, por exemplo, o «a» «é nuns casos lido como artigo definido» e noutros como crase (à); na ordem normal, de cima para baixo, é artigo: «vendo quanto mal fizeram / a cobiça e ambição»; de baixo para cima, é crase: «disfarçados se acolheram / à cobiça e ambição». O jogo verbal deste labirinto de versos, com as suas diversas ordens de entendimento, mobiliza o leitor para a reformulação morfológica do léxico, a fim de ser reconstruída a maldição dos versos contra o pecador.

BIBL.: ANASTACIO, Vanda, *Visões de Glória*, Lisboa, FCG/JNICT, 1998, 2 vols. ; FERRAZ, Bento Prado de Almeida, *Odes e Epodos*, São Paulo, Martins Fontes, 2003; LEGRAND, Ph., *Pseudo-Théocrite*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, pp. 219-235; MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle (org.), *La lettre, a figure, e rebus dans la poétique de la Renaissance*, *Revue des Sciences Humaine*, Lille III, 179, 1980-1983; RENGIFO, Ivan Diaz, *Arte Poetica Española*, edição fac-similada, Madrid, Juan de la Cuesta, 1606/2007.

Marcia Arruda Franco

LENCASTRE, D. João de (Duque de Aveiro) (1501-1571). Filho primogénito de D. Jorge de Lencastre, Duque de Coimbra, D. João de Lencastre foi trazido à corte pelo pai em 1513, quando tinha 12 anos. Neto de D. João II, seria feito marquês de Torres Novas em 1520 e tudo lhe dava uma brilhante carreira, sob a protecção da família real a que o ligavam tão estreitos laços familiares. No entanto, haveria de sofrer um duro revés, quando contestou publicamente a decisão tomada por D. João III, em 1522, de promover o casamento do seu irmão, o infante D. Fernando, com a herdeira dos condados de Marialva e Loulé, D. Guiomar Coutinho. A decisão do monarca visava executar uma aliança que tinha ficado estabelecida por D. Manuel no seu testamento; D. João de Lencastre opôs-se-lhe, revelando que teria casado secretamente com D. Guiomar. O pai

desta apelou para D. João III e o rei mandou prender o jovem marquês de Torres Novas e desterrou da corte o pai deste, o senhor D. Jorge. O litígio arrastou-se no tempo, demorando perto de nove anos a resolver-se. Finalmente, em face do testemunho de D. Guiomar Coutinho, que negava ter feito qualquer casamento com D. João de Lencastre, o infante D. Fernando casou com a herdeira de Marialva e Loulé em 1531. Durante todo este período, o pretendente preterido manteve-se afastado, retirado nos seus domínios de Setúbal. Não se conhece a data em que terá regressado à corte, mas sabe-se que em 1535 veio solicitar autorização a D. João III para que o deixasse juntar-se ao infante D. Luís em Barcelona, onde este tinha ido reunir-se a Carlos V, com o objetivo de tomar parte na batalha contra os turcos pela recuperação de Túnis. Na altura foi-lhe recusada a satisfação do pedido, mas em 1538 já pôde acompanhar o mesmo D. Luís na visita que este fez ao imperador, o qual se encontrava de novo na cidade condal. A contestação do marquês de Torres Novas tinha passado, o escândalo serenara e ele seria de novo favorecido na corte. Ver-se-ia incumbido da realização de algumas relevantes missões diplomáticas e, em 1547, aceitaria mesmo a proposta de D. João III para casar com D. Juliana de Lara, filha do 3.º marquês de Vila Real. Ainda antes do casamento, em 1539, tinha-se deslocado a Castela para apresentar a Carlos V os pêsames pela morte da imperatriz D. Isabel, e em 1552 ser-lhe-ia confiada a responsabilidade de receber na fronteira a princesa D. Joana, noiva do príncipe D. João, e acompanhá-la na viagem até Lisboa. Por esta altura, já tinha falecido o velho duque de Coimbra e é possível que o seu filho reivindicasse a herança do título ducal. Contudo, o alvará que o fazia duque de Aveiro — um título criado para substituir o de Coimbra — só viria a ser assinado em 30 de agosto de 1557, já depois da morte de D. João III.

Como outros elementos da alta nobreza nacional, o 1.º duque de Aveiro favoreceu o movimento de reforma das ordens religiosas em Portugal, estando intimamente ligado à vinda de frei Martinho de Santa Maria para o nosso país e à fundação do convento franciscano da Arrábida. Este ramo da ordem seráfica, já instituído em província, beneficiaria sempre da sua proteção, tendo D. João de Lencastre promovido a fundação de um outro convento perto de Torres Novas, no lugar de Liteiros. Empenhou-se, ainda,

na conclusão do convento de São Domingos de Coimbra, onde ficou sepultado depois da sua morte, ocorrida em 22 de agosto de 1571.

D. João de Lencastre pertencia à geração do Infante D. Luís e, como este, interessou-se pelas letras e mereceu a simpatia dos poetas que estiveram no centro do processo que conduziu à renovação dos paradigmas literários em Portugal no século de Quinhentos, impulsionado pelos modelos italianos. Francisco de Sá de Miranda dedicou-lhe a écloga *Andres*, na qual lhe terá querido manifestar a sua simpatia no conflito com o poder régio provocado pela contestação ao casamento do Infante D. Fernando com D. Guiomar Coutinho. Na interpretação de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, o assunto desta écloga é justamente a infeliz história amorosa vivida pelo marquês de Torres Novas, o qual terá inspirado a personagem Andres, que no poema se vê traído no seu amor pela pastora Pascuala. À mesma questão se refere o autor da écloga *Crisfal*, de acordo com a leitura que dela fez Faria e Sousa no seu comentário à Écloga VIII (*Sereno*) de Camões, onde sugere que a personagem Crisfal teria sido inspirada em D. João de Lencastre, do mesmo modo que D. Guiomar estaria retratada em Maria, a amada de Crisfal que lhe haveria de ser recusada, porque a família preferiu casá-la com um pastor muito mais rico do que ele. Camões aludiu ao mesmo assunto na Écloga VI (*Agrário*), na qual o pescador Alicuto será a representação literária do duque de Aveiro, enquanto D. Guiomar terá inspirado a ninfa Lemnória. Embora a figura de D. João de Lencastre, no seu papel de amante sincero traído pela ambição de poder e riqueza da sua amada, tenha estimulado de modo particular a sensibilidade de alguns dos maiores poetas do seu tempo, não foi esse o único motivo que lhe assegurou a presença nos seus versos. António Ferreira não esqueceu o papel que desempenhou nas cerimónias de casamento dos pais de D. Sebastião, referindo-se-lhe nos versos 435-447 da écloga *Arquigâmia*. Além disto, dedicou-lhe a écloga *Natal*, na qual aparece, mesmo, como personagem, com a missão de introduzir o diálogo entre os pastores Castílio e Serrano e dar conclusão ao debate.

Barbosa Machado atribuiu a D. João de Lencastre uma tradução para latim da obra de Tullio Crispoldo da Riete *Alcune cose sopra la passione de Salvatore nostro Iesu Christo* (Verona, António Portese, 1542). Embora informe que o texto é em latim, o organizador da *Biblioteca Lusitana* dá o

título do trabalho do duque de Aveiro em português (*Paixão de Christo tirada dos quatro Evangelistas*), indicando que fora impresso por Luís Rodrigues, em Lisboa, em 1542. António Joaquim Anselmo repete estas informações no n.º 1033 da sua *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, mas duvida da sua correção e sugere, até, que o abade de Sever poderá ter sido vítima de uma confusão com o trabalho de D. Diego Ortiz de Villegas que o mesmo impressor deu à luz em Lisboa nesse ano de 1542, com o título *Historia passionis Domini Iesu, ex quattuor in unam*. É certo que Sá de Miranda, na dedicatória da écloga *Andres*, refere que o duque estaria empenhado em abrir «llanos caminos / por los libros humanos y divinos»; ainda assim, a dúvida parece pertinente, tanto mais que não se conhece nenhum exemplar da suposta tradução latina que teria sido levada a cabo pelo duque de Aveiro.

Do que não restam dúvidas é de que D. João de Lencastre foi poeta, ainda que não disponhamos de muitos testemunhos da sua obra. Faria e Sousa tece rasgados elogios à sua capacidade literária, pondo-o acima de Sá de Miranda, o que não chega a ser novidade, sabendo-se como o apaixonado comentador de Camões procura sempre desvalorizar os méritos do moralista da Tapada. Mais importante é a transcrição que faz de um soneto e uma outra composição em redondilha que afirma ter encontrado em nome do duque de Aveiro num manuscrito. O primeiro começa *Que fiz, Amor, que tanto me maltratas?* e o primeiro verso das redondilhas é *Alma mia, no te veo*. O soneto foi incluído na lírica de Camões pelos editores oitocentistas Visconde de Juromenha e Teófilo Braga, mas seria excluído por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira em 1932, sem que voltasse a entrar no *corpus* camoniano. A autoria do duque de Aveiro é confirmada pelo *Cancioneiro Fernandes Tomás* (f.º 154v); o texto vem também no *Cancioneiro Luís Franco Correa* (f.º 139v), com a indicação marginal «Cam. não anda», feita por letra posterior à do compilador. Não parecem restar dúvidas de que o soneto é de D. João de Lencastre, o mesmo sucedendo com um segundo soneto que o *Cancioneiro Fernandes Tomás* lhe atribui (*Tenho já tanto uso e exercício*, f.º 154v), do qual não se conhecem outros testemunhos. Mais difícil será sustentar que os dois sonetos que estão em nome do duque de Aveiro no *Cancioneiro de Corte e Magnates* (n.º 188 e 189) lhe pertencem. Nas notas críticas da sua edição, Askins é taxativo a favor da autoria camoniana. Estes sonetos

integram, efetivamente, as edições de 1595 e 1598 das *Rimas* e são atribuídos a Camões por outros testemunhos manuscritos quinhentistas, como o *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (ambos) ou o *Cancioneiro de Cristóvão Borges* e o MS. 9/5807 da Real Academia de la Historia de Madrid (apenas o n.º 189). A favor de D. João de Lencastre, está o manuscrito 8920 da Biblioteca Nacional de Lisboa, que coincide neste ponto, como em muitos outros, com o códice eborense. O manuscrito de Lisboa traz ainda outro texto que podemos dar ao duque de Aveiro: umas redondilhas que desenvolvem o mote *De pequena tomei amor*, o qual foi também glosado por Camões e Pedro de Andrade Caminha, mas com voltas diferentes. Para completarmos o conjunto de poemas que podem ser apontados como obra de D. João de Lencastre, temos de referir o soneto *Que levaste crua morte? ò claro dia*, cuja autoria lhe é atribuída pelo *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (f.º 193). O texto anda nas obras de Camões desde 1598, mas nenhum dos testemunhos manuscritos onde se conserva refere o nome do autor (cancioneiros de *Cristóvão Borges*, de *Luís Franco Correa*, de *D. Cecília de Portugal*, do *Escorial* e 2209 da Torre do Tombo), o que parece contrariar a autoria camoniana. Leodegário de Azevedo Filho colocou-o na série de «sonetos que pertencem à área contestada» (*Lírica de Camões. I. História, metodologia, corpus*, Lisboa, IN-CM, 1984, p. 286) e Askins considera-o «one of the more problematical that has been at times attributed to Camões» («Diogo Bernardes and Ms. 2209 of the Torre do Tombo», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 13, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978, p. 154), pelo que se mantém válida a hipótese de ser obra do duque de Aveiro.

BIBL.: SOUSA, D. António Caetano de, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo XI, Livro XI, Cap. 2, Lisboa, Oficina Sylviana, 1745, pp. 41-67.

Luís de Sá Fardilha

LÍNGUA DE CAMÕES. Sob esta entrada, *Língua de Camões*, podemos discorrer em duas direções principais: ou entendemos a expressão como significando «a língua que Camões construiu» e que usufruímos por legado seu ou, de modo mais prosaico, a entendemos como «a língua que

Camões falava e escrevia» na companhia dos seus contemporâneos. Os dois entendimentos acabam por se interligar a certa altura, quando pomos em realce os recursos e os processos com que Camões transformou a língua patrimonial, adquirida pela sua geração, em uma língua nova, boa para durar séculos, e ao mesmo tempo definimos a base de permanências com que essa língua patrimonial se ofereceu como matéria-prima ao ofício de Camões. Mas o equilíbrio entre os dois entendimentos nem sempre predomina no discurso camonista. Concentra-se habitualmente a atenção, talvez demasiado, no papel transfigurador que o indivíduo Camões assumiu na criação de um produto de autorreconhecimento e de enlevamento coletivo. No entanto, ainda hoje um português de educação média pode manter as suas conversações normais usando uma língua quotidiana que, na morfologia, na semântica e nos índices de frequência lexicais, pouco se afasta daquela que os contemporâneos de Fernão Lopes tinham ao seu dispor. No valor acrescentado por Camões a esta base de permanências é que se poderá medir a dimensão do seu contributo.

Um módulo de equilíbrio foi introduzido no debate por Herculano de Carvalho, na forma como responde à pergunta: «Em que medida terá a linguagem [d’*Os Lusíadas*], tesouro precioso do património cultural das duas Nações irmãs, Portugal e Brasil, contribuído para a renovação da nossa língua, para o seu enriquecimento?» (CARVALHO 1984, p. 79). A sua resposta passa pela distinção, necessária, quase intuitiva, entre «linguagem poética» e «linguagem comum». Esta segunda foi, para Camões, a «matéria-prima fundamental, a língua que lhe era familiar enquanto mero falante, nas suas estruturas essenciais da gramática, do léxico, do sistema fónico». Para a conhecermos, dispomos de dados fornecidos pela história da língua, designadamente a caracterização do português clássico: uma língua resultante das transformações do final da Idade Média, centrada nos dialetos do Sul, que começava a ser exportada pelas navegações e absolutamente necessitava de ser normalizada e dignificada como insígnia da nação. Mais do que aos gramáticos e apologistas da língua, que falavam mais dos seus desejos que da realidade, coube a Camões (com vénia a outros clássicos) esse papel de elevação do português ao nível de grande língua literária. Para isso, com engenho próprio e estudo seu e dos outros, construiu a sua linguagem poética, «uma forma especial, literária, dessa língua, criada pelos seus antecessores mais próximos e mais remotos, e

por ele mesmo» (CARVALHO 1984, p. 79). Neste conceito de linguagem poética harmoniza-se, assim, o que é originalmente de Camões com o que ele recolheu da literatura antecedente, por esta se devendo talvez entender, como Carvalho explicitamente não faz, não apenas a literatura de escritores portugueses, mas também a literatura em castelhano, alguma dela escrita por portugueses, à qual o ambiente cultural português era abertamente permeável nos séculos XV e XVI.

Falaremos primeiro do papel desempenhado por Camões no amadurecimento e no enriquecimento da língua portuguesa. Para tanto, há que recorrer aos seus textos e, de imediato, enfrentar dificuldades de método.

Prelúdio filológico. Não sendo conhecidos autógrafos de Camões, únicos documentos autênticos e diretos da sua escrita original, temos de confiar em textos transmitidos por intermediários, que requerem filtragem filológica e não permitem observações quanto às componentes gráfica e fonológica da sua língua, para além do que nos diz a análise da versificação (a rima e o metro permitem inferências sobre a qualidade de certas vogais e ditongos, p. ex.). As conhecidas variantes entre exemplares da edição *princeps* d'*Os Lusíadas* nada nos dizem sobre a escrita de Camões, mas bastante sobre a dos tipógrafos, que se revelam personagens dotadas de razoável consistência e individualidade ortográfica, que escreviam como entendiam e não como achavam no original: enquanto o compositor de *Ee* prefere formas como *tenção* e *antão*, o de *E* opõe-lhe *tençam* e *antam*, o que tem o reduzido interesse linguístico de informar que na época ambas as terminações correspondiam ao ditongo nasal final, e nos deixa sem saber qual era a preferida por Camões, ou se ele era tão consistente como os compositores.

São as componentes sintática e lexical da sua língua, portanto, aquelas que mais se prestam a análise, com a razoável segurança de que os dados observados não mudaram a ponto de ficarem irreconhecíveis entre a escrita autográfica e as cópias que nos são patentes. Especialmente no que respeita à história do léxico, embora nunca sejam suficientes os instrumentos de referência disponíveis, torna-se possível, com os dicionários de Houaiss e de Corominas, completar e corrigir a impressão geral originada em Rafael Bluteau, e respeitosa e mantida pela dicionarística subsequente, de que a maioria das palavras cultas da língua

portuguesa tinham sido criadas ou difundidas pelo épico. A revisão deste ponto de vista tem o interessante efeito de comprovar em que medida, descontados exageros, de facto assim foi.

Por outro lado, quando se fala da língua de Camões, ou da influência exercida sobre a língua da sua época e dos escritores que o tomaram como modelo, é preciso identificar cuidadosamente os casos em que a influência dos seus textos foi exercida, digamos assim, a despeito de Camões. Isso pode suceder quando o texto camoniano foi modificado por desvios da transmissão, de copistas e compositores tipográficos. Formas originais foram substituídas por inovações (entenda-se: incompreensões, erros ou adaptações) de copista manual ou mecânico, sendo essas inovações transmitidas e bem acolhidas sob capa de suposta autoria camoniana. É demasiado simples etiquetar estas manifestações de dinamismo textual como «erros de cópia». Na verdade, pode ver-se nesses casos uma forma de resistência do ambiente linguístico às propostas criativas de Camões, o que coloca de novo o problema da base de permanências em que assentou o seu labor. Quando o copista não entende a novidade camoniana e a substitui por uma forma que lhe é mais familiar (ou quando julga entender, mas se engana; ou quando entende, mas acha que o texto ficaria melhor com um retoque que ninguém, a começar pelo autor, irá notar), estamos sempre perante um ato de resistência, por vezes consciente, mas muito mais interessante quando não o é. Traduz-se ele na recusa do poder de transfiguração linguística que Camões, como todo o criador verbal, possuía e exercia com vigor. Isto chama a atenção para o interesse que, em termos de norma linguística e de gosto literário, podem apresentar as variantes textuais filologicamente certificadas como erros de transmissão. O «texto recebido» de Camões pode não ser o seu original, mas um texto que acolhe modificações alheias originadas em pressões da língua contemporânea, que reage às iniciativas mais ousadas do poeta: bem pode ele propor um inusitado *ethereo*, mas o copista que não conhece esse adjetivo julga estar a ler *eterno*, é isso que escreve e é isso que o leitor, pelo menos durante algum tempo, lê com satisfação. Em termos práticos, conclui-se deste conflito universal entre criação e transmissão linguísticas que apenas são de aceitar como dados da língua de Camões aqueles que, individualmente, atravessaram vitoriosamente os filtros da análise filológica. Um exemplo mais: o uso português do adjetivo *intenso* foi

datado por J. P. Machado do século XVII, citando sermões de Vieira, mas poderia ser antecipado de cerca de um século devido à sua presença na 2.^a edição das *Rimas* (*Ode ao C. de Redondo*, v. 16). Trata-se, então, de uma inovação camoniana? Se, como defende Rocha Pereira (2007, pp.14-16), a verdadeira lição camoniana tiver sido *intonso*, a resposta é negativa. Curiosamente, porém, *intenso* já estava disponível na língua talvez desde o século XV (datação de Houaiss, com base em materiais de A.G. Cunha). Conclui-se que, podendo não pertencer à língua de Camões, pertencia sem dúvida à língua do compositor tipográfico das *Rimas*, que por isso julgou lê-lo onde estava *intonso*.

Um autógrafo, se tiver sido emendado, fornece um mapa eloquente da linguagem e do estilo em vias de serem construídos pela própria mão do autor. Na sua falta, o que se pode saber dos processos de escrita de Camões é pouco. Existem, contudo, recursos subsidiários, como um que foi explorado com agudeza por Maria Helena da Rocha Pereira (2007, pp. 43 ss). Trata-se da comparação entre versões de poemas, que exibem tipos de variantes mais atribuíveis a reescrita do autor que a desvario de copistas. O cancionero de Luís Franco Correia é rico em formas próximas do que se pode supor seria a língua falada de meados do século XVI: verbos com *a-* protético (*alevanta*, *arrecea*); preferência por grupos consonânticos com vibrante, como *cl* > *cr* (*incrina*, *crara*, *decrara*), *por* > *pro* (*profia*), *ter* > *tri* (*destrimado*); resolução de grupos consonânticos por semivocalização, *pt* > *ut* (*bautizado*), ou por síncope, *gn* > *n* (*indinado*). Este caráter mais oralizado, e por isso mais moderno, do manuscrito Luís Franco corresponderá a uma versão inicial, que Camões terá revisto em sentido culto na edição *princeps* d'*Os Lusíadas*? Assim pensa Rocha Pereira, que atribui à «lima do poeta» mudanças registadas entre o manuscrito e a edição, como *visível* > *visíbil*, *insensível* > *insensíbil*, *malvado* > *malévolo*, *belicosa* > *belígera*. De onde conclui: «A substituição de palavras vulgares por latinismos é um dos processos que avultam, quando comparamos a versão do Canto I de *Os Lusíadas* no Cancioneiro de Luís Franco Correia com a da edição de 1572» (PEREIRA 2007, p. 18, nt. 25). Uma outra interpretação se oferece, contudo, para estes dados: pode tratar-se de coloquializações introduzidas pelo copista do manuscrito sobre um autógrafo mais erudito e, digamos assim, mais acabado. Dos 25 neologismos cultos que Manuel de Faria e Sousa

encontrou no Canto I d' *Os Lusíadas* (SOUSA 1639, I, cols. 69-70), 21 já estavam presentes no manuscrito Luís Franco e puseram à prova os conhecimentos linguísticos do copista, que, como se disse, foi levado a banalizar *ethereo* para *eterno* e ainda *exício* para *exercio* e depois para *exercício*. Estas falhas, por incompreensão de um autógrafo presumivelmente mais difícil, configuram-se como coloquializações adicionadas pelo copista ao original camoniano, que seria mais conforme ao que depois sairia na *princeps*. Na prática, o apuro estilístico e linguístico que esta revela poderia já vir do original, o que dispensa de pensar num trabalho de elaboração estilística (de «lima») entre o autógrafo e a edição de 1572, que derivou dele e não do manuscrito Luís Franco. Em resumo, parece não ressaltar destes confrontos a imagem de um Camões aperfeiçoando o seu texto laboriosamente e por etapas, mas antes a de um poeta capaz de escrever, de entrada, uma língua que nem todos os seus companheiros, mesmo empenhados na tarefa literária de copiar versos, eram capazes de entender.

Criação lexical. A grande fonte da inventiva linguística de Camões encontra-se no latim. «Formas como *argento*, *divícias*, *exício*, *íncola*, *inópia*, *plaga* são apenas algumas amostras de um riquíssimo tesouro vocabular desta origem, com que enriqueceu a nossa língua», sintetiza Rocha Pereira (2007, p.7).

A fama de Camões como criador de palavras surgiu cedo. Manuel de Faria e Sousa elaborou uma famosa lista de «todas las palabras que [Camões] usó en todo este Poema [*Os Lusíadas*], que entonces se podian llamar peregrinas» (SOUSA 1639). A fazer fé no seu gosto e saber linguísticos, que hoje recebem mais crédito que em outros tempos, não era pela estranheza, obscuridade e novidade da linguagem que Camões mais impressionava os seus contemporâneos, mas sim pela elevação do pensamento: «No por laberintos de terminos, i estrañeza de vozes, sino solamente por lo alto del pensar.» Não obstante, por *peregrino* não se poderia entender algo muito diferente de «estrangeiro, pouco visto» e, de facto, a maior parte das palavras listadas por Faria e Sousa eram candidatas, com toda a verosimilhança, a assim serem consideradas pelos leitores do tempo de Camões. Faria e Sousa reúne certas palavras que, tanto quanto sabemos, e ele afirma, foram introduzidas na língua portuguesa por Camões, já que os dicionários não lhes descobriram ainda

atestação mais antiga; mas ele também inclui numerosos vocábulos com documentada vida anterior na nossa língua, o que não foi advertido nem por ele nem, porventura, pelos leitores da época, de modo que pareceriam tão peregrinos como os primeiros.

Com ressalva de adjetivos ou nomes formados por derivação de nomes mitológicos ou topónimos do mundo clássico, alguns dos quais poderão ter sido propriamente forjados por Camões, o que sobressai é que a sua criação lexical consistia menos na confeção de neologismos e mais no decalque de latinismos. Alguns destes latinismos são na realidade reintroduções de vocábulos patrimoniais, há muito existentes em português e cobertos de marcas de erosão fonética e morfológica. Outros são termos literários colhidos diretamente em autores latinos e integrados com um mínimo de acomodação gráfica e morfológica (ou colhidos em autores italianos ou castelhanos que, por sua vez, os tinham bebido da fonte latina; mas esse é um caso a tratar em separado, pois pode-se discutir se constitui exemplo de criação lexical). Finalmente, alguns latinismos consistem na re-semantização de vocábulos já antigos na língua, a que Camões devolve o significado etimológico.

Camonismos integrados, ou latinismos que ocorrem pela primeira vez em textos de Camões, mas depois foram tão perfeitamente integrados na língua em registos coloquiais que nem parecem termos cultos ou literários, pelo que a sua proveniência camoniana não deixa de surpreender. São as séries lexicais que mais contribuem para a glória de Camões enquanto transformador da língua portuguesa. Da primeira, fazem parte vocábulos que hoje qualquer português europeu de mediana educação tem por palavras suas, que usa ou que pelo menos reconhece sem dificuldade. Estas são algumas das apontadas por Faria e Sousa: *canoro*, *cógnito*, *consócio* (companheiro), *crepitar* (estalar), *devastar*, *esquálido* (sujo), *etéreo* (celestial), *fatídico*, *férvido* (fervente), *fulgente*, *gema* (pedra preciosa), *grandiloquo* (que fala grandezas), *hirsuto* (crespo ou áspero), *imoto* (imóvel), *inermes* (desarmado), *inerte* (desasado), *insânia* (doudice), *intonso* (cabeludo), *linfa* (água), *longínquo* (de longe), *lúcido* (luzido e resplandecente), *malévolo* (malquerente), *meta* (término ou baliza), *náutica* (de marinheiros), *nítido* (lustroso), *plúmbeo* (de chumbo), *pressago* (adevinho), *pudibundo* (envergonhado), *pudico* (casto), *recíproco* (que se torna em si mesmo), *régio* (real), *rotundo* (redondo), *sibilante*,

sórdido (sujo ou avarento), *sulfúreo* (de enxofre), *tranquilo* (assossegado), *trémulo* (tremiligoso), *truculento* (terrível e cruel), *tuba* (trombeta), *túmido* (inchado), *vate* (poeta ou profeta), *vibrar* (brandir), *vítima* (de sacrifício), *vociferar* (bradar).

Todas as significações entre parênteses são retiradas dos dicionários de Jerónimo Cardoso, contemporâneos de Camões. Elas são feitas com os termos que, na época, realmente eram conhecidos de todos e podiam servir, portanto, de definição ou alternativa acessível para os cultismos da lista acima, que no tempo de Camões pareciam mais peregrinos do que hoje.

A outra série de camonismos integrados pertencem vocábulos hoje igualmente familiares, mas a que não é atribuído o significado etimológico que Camões lhes dava. Funcionam, assim, como uma espécie de falsos amigos, que não permitem ao leitor inadvertido captar o total sentido do texto de Camões: *celeuma* (grita dos navegantes), *estridor* (rugido), *fremir* (bramar), *inopinado* (não cuidado), *pânico* (espanto sem causa manifesta), *rutilar* (fazer louro).

Uma terceira série consiste no que Herculano de Carvalho chamou «latinismos latentes», os quais «se ocultam sob significantes que nunca foram ou já não eram sentidos como latinismos, sendo porém empréstimo latino o seu significado» (CARVALHO 1984, p. 99). A novidade destes latinismos encontra-se, assim, no seu recuperado significado latino e não na forma fónica ou morfológica, como se reconhece nestes casos (tirados de SILVA 1972, pp. 115 ss.), quase todos atestados desde os séculos XII-XIII, ou seja, desde que se escreve em português: *conselho* (resolução), *fins* (confins), *idade* (vida), *infante* (criança), *menores* (descendentes), *parentes* (pais), *seio* (golfo), *virtude* (valentia), *claro* (ilustre), *ministro* (servidor), *curioso* (cuidadoso), *experto* (experimentado), *esquisito* (requintado), *generoso* (nobre), *peregrino* (estrangeiro), *gostar* (provar).

Nesta situação estará também a expressão «nome Lusitano» (*Os Lusíadas*, I.75), em que *nome* tem o significado etimológico de «povo», segundo uma proposta de Rebelo Gonçalves (GONÇALVES 2002, p. 315). Não sendo estes os significados que hoje associamos a tais vocábulos, o que introduz uma dificuldade maior na leitura e interpretação do texto camoniano, pergunta-se: até que ponto teria o leitor quinhentista o mesmo problema?

Camonismos cultos. Esta série é constituída por vocábulos que ocorrem pela primeira vez n' *Os Lusíadas*, mas que tanto o leitor quinhentista como o moderno sem dúvida considerariam por igual como cultos e herméticos: *altíssimo* (que soa d'alto), *aurífero* (que traz ouro), *belacíssimo*, *belígero*, *celso* (alto), *cerúleo* (azul), *cônsona*, *cornígera* (que traz cornos), *crebro* (a miúdo, frequente), *divícias* (riquezas), *ebúrneo* (de marfim), *equóreo*, *estelante* (estrelado), *estelífero* (que tem estrelas), *exício* (destruição ou má fim), *flavo* (louro ou roxo), *frondente*, *galerno*, *galero* (chapéu de pouca fralda), *gramíneo* (de erva), *horríssimo* (de som horrível, espantoso), *ignavo* (covarde), *imbele* (fraco), *íncola* (morador em lugar), *inópia* (míngua), *obsequente* (obediente), *obumbrar* (cobrir com sombra, defender), *ovante* (alegre), *prisco* (muito antigo), *profligado* (exército desbaratado), *quadrupedante* (de quatro pés), *rábido* (raivoso), *sagitífero* (que traz setas), *salso* (salgado ou gracioso), *sevo* (cruel), *undívago* (que anda pelas ondas), *virgíneo*.

A estes vocábulos d' *Os Lusíadas* Faria e Sousa não somou, mas poderíamos nós somar, vocábulos das *Rimas*, onde ocorrem em muito menor número, tais como: *prossuposto*, *insano*, nas redondilhas, *lascivo*, *semideia*, *módulo* (adjetivo), nos sonetos, ou *famulento*, nas canções. Em outro plano, prosódico que não lexical, também é uma inovação atribuível a Camões a pronúncia paroxítona *Taprobana*, a rimar com *lusitana* (*Os Lusíadas*, I.1), dado que o topónimo era proparoxítono em latim, assim como o era ainda nas mãos de Castanheda, *Taprôbana* (PEREIRA 2007, p. 19, n. 27).

Não é de mais notar que a distinção entre camonismos integrados e cultos depende de um critério subjetivo e falível: o grau de reconhecimento moderno de cada vocábulo. Corrêa da Silva (SILVA 1972, p. 165) considera o adjetivo *cálido* uma das «formas efémeras ou meramente literárias» que trata como cultismos; mas, passados três quartos de século, não deverá esse adjetivo ser visto como manifestamente comum e, portanto, integrado? Para o público quinhentista, a distinção entre os dois tipos, tão estranho um quanto o outro, não se colocava, ou então seguia linhas de demarcação que escapam à nossa perceção.

Falsos camonismos. Além dos vocábulos repertoriados até aqui, Faria e Sousa atribuiu igualmente ao engenho de Camões a criação de muitos outros que, no entanto, já existiam na língua antes dele. Alguns são bem

antigos, como: *adúltera* (XIII), *aquático* (1442), *argento* (XIII), *cauda* (XIV), *constância* (XV), *egregio* (XV), *excelente* (XIV), *fantasia* (XIV), *flama* (XIV), *hemisfério* (XV), *hidropesia* (XIII), *influir* (XV), *intestino* (adj., XV), *liberal* (XIV), *lograr* (XIV), *matutino* (XIII), *mesto* (XIII), *moderno* (XV), *odorífero* (XIV), *planeta* (XIII), *presunçosa* (XIV), *refrigério* (XIV), *tálamo* (XIII), *tristura* (XIII), *válido* (XII).

Outros são, com grande probabilidade, latinismos introduzidos na língua no tempo de Camões por escritores pouco anteriores ou mesmo seus contemporâneos. O sentido etimológico com que usa *estudo* («conhecimento extraído dos livros») já se encontra em António Ferreira (PEREIRA 2007, p. 6), do mesmo modo que *Tágides*, designando as musas do Tejo, é uma criação de André de Resende. Sobre a invenção do termo *Lusíadas*, atribuída ao mesmo Resende e também a Jorge Coelho, veja-se Pinho (PINHO 2007, pp. 7-35). Além destes, não são de Camões, mas do seu tempo, formas como: *armígero* (1543, Barros), *arquétipo* (1537, Pedro Nunes), *arúspice* (1523, António de Beja), *diáfano* (1537, Pedro Nunes), *ferropeias* (1529, Tenreiro), *flutuar* (1540, Barros), *imitante* (1532, Barros), *imolar* (1540, Barros), *incauto* (1555), *infesto* (1563, Barros), *iníquo* (1534), *inumana* (1505), *lácteo* (1543), *noto* (1552, Barros), *pérfido* (1552, Barros), *procela* (1538), *sólio* (1525), *superar* (1556), *tiranizar* (1522, Barros).

Não é Camões, portanto, o único criador linguístico a que o português deve o ter-se tornado no século XVI uma língua de léxico opulento e culto. João de Barros e Pedro Nunes aparecem como dois escritores cujo contributo foi determinante nesse particular, e cuja influência sobre Camões é nítida. A todos eles, em conjunto, se aplicam as palavras de Herculano de Carvalho: «nenhuma época... conheceu uma tão intensa latinização do vocabulário como a época áurea que acompanha e sucede imediatamente a reforma poética mirandina, a trasladação da Universidade para Coimbra e, nesta, a criação e atividade do Colégio das Artes, e a fundação da Universidade de Évora» (CARVALHO 1984, p. 91).

Influência castelhana. É bem sabido que o Renascimento português não nasceu nem se inventou sozinho: a leitura e o decalque dos clássicos foram as operações básicas da criação lexical camoniana, mas há que ter em conta igualmente a adoção de inovações inspiradas pela leitura de escritores castelhanos das primeiras gerações renascentistas, cuja

influência sobre Camões foi estudada com detenção por Aníbal de Castro, entre outros (CASTRO 2007, pp. 85-104). Leitor atento dos escritores seus contemporâneos ou imediatamente antecedentes, Camões serve-se generosamente dos modelos e experiências que eles dispensam. Aníbal de Castro documentou, com força de exemplos, a «dívida de Camões à tradição poética peninsular», frisando bem: «*Peninsular* e não apenas *portuguesa*» (idem, p. 93). «As personagens dos autos camonianos dominam com excelente conhecimento a obra dos poetas quatrocentistas castelhanos. E comprazem-se em citá-los ou em parafraseá-los» (idem, p. 95), como aliás faz o próprio autor em numerosas alusões e reelaborações de temas ou de textos de todos os géneros.

A par dos vocábulos supostamente camonianos que Barros, Nunes ou André de Resende na realidade criaram, podemos extrair da lista de Faria e Sousa uma série de outros que Camões certamente bebeu nas suas leituras castelhanas e de que foi transmissor para a língua portuguesa. Corominas situa a primeira atestação de *adamantino* em castelhano em 1526, de *cerúleo* em 1427, de *Dea*, de *meta* e de *recíproco* em Garcilaso (†1536), de *férvido*, *pálida*, *procela* e *túmida* em Juan de Padilla (ca. 1520), de *fremir* no século XV, de *grandiloquo* em Hernán Núñez (1499), de *odorífero* em A. Torre (1440) e de *tálamo*, mais recuadamente, em Berceo (século XIII). Um caso merece especial referência e, porventura, estudo próprio: Juan de Mena, poeta da primeira metade do século XV, figura como aquele que maior número de empréstimos cedeu a Camões, entre esses empréstimos constando vocábulos de uso muito frequente: *belígero* (5 vezes n'Os *Lusíadas*), *diáfano*, *ebúrneo* (3 vezes), *egrégia*, *estridor*, *etéreo* (6 vezes), *fatídica*, *fulgente* (3 vezes), *inópia*, *linfa*, *nítido*, *pudicícia*, *régia* (8 vezes), *sórdido* (3 vezes), *sulfúreo*, *trémulo* (3 vezes). O particípio presente *imitante* pareceria ser uma dívida a João de Barros, que usou *imitar* em 1532, mas já Mena o fizera em seu tempo. Onde Camões usa *pressago*, já Mena tinha usado *presagio*.

Influência sobre o castelhano. Se estas são algumas das dívidas de Camões aos escritores de Espanha, são dívidas pagas. Várias primeiras atestações registadas na literatura castelhana tiveram a sua origem no texto camoniano: Lope de Vega tomou-lhe *sólio* e *hirsuto*, Quevedo *insânia*, Cervantes *truculento*. Outros camonismos adotados em Espanha no século XVII são *ignavo*, *malévolo*, *pânico*, *rotundo*, *rutilar*, *superar*,

válido, vate, vítima, vociferar. Sobre a influência de Camões em Góngora, veja-se Aguiar e Silva (2008, pp. 69-71.)

Sintaxe. Neste domínio, a língua de Camões, quando levanta voo literariamente, segue rotas traçadas por modelos latinos, o que é bem conhecido e dispensa tratamento aprofundado. Dois aspetos principalmente impressionam Herculano de Carvalho: a frase extensa e a ordenação das palavras na frase. Consiste o primeiro aspeto na «construção [...] do período longo, ramificado, constituído por vezes de uma só oração [...] dentro da qual se inserem, como subordinadas, outras orações» (CARVALHO 1984, pp. 112 ss.). É este processo geralmente associado a *Os Lusíadas* e a improdutivas aplicações no ensino liceal. O poema épico abre com um período longo que ocupa as duas primeiras oitavas e apenas revela o verbo principal (e o sujeito) no v. 15, *espalharei*, tendo deixado para trás o objeto direto, isolado nos primeiros versos, *as armas e os barões*, assim como várias orações coordenadas e relativas. Interessantemente, Carvalho demonstra que o processo está igualmente presente na lírica, o que exemplifica com a écloga *A Rústica Contenda Desusada*. Em 63 versos, esta possui apenas cinco frases, uma das quais ocupando 24 versos. Baste como exemplo o primeiro período formado por quatro tercetos, tal como n' *Os Lusíadas* iniciado pelo objeto direto, *contenda*, cujo verbo surge sete versos adiante, *desejo de cantar*:

«A rústica *contenda* desusada / entre as Musas dos bosques, das areias, / de seus rudos cultores modulada, / a cujo som, atónitas e alheias, / do monte as brancas vacas estiveram, / e do rio as saxáteis lampreias, / *desejo de cantar*; que se moveram / os troncos as avenas dos pastores, / e os silvestres brutos suspenderam, / não menos o cantar dos pescadores / as ondas amansou do alto pego / e fez ouvir os mudos nadadores.»

O outro aspeto sintático destacado por Herculano de Carvalho é a inversão da ordem mais frequente das partes da oração, o que resulta em frases de grande efeito pela dificuldade de entendimento que criam a uma abordagem inicial (CARVALHO 1984, pp. 118-120). É o caso de «Assopralhe galerno o vento e brando» (*Os Lusíadas*, II.67), hipérbato em que dois elementos associados são separados por um elemento intercalado (1o vento 2galerno 3e brando), ou de «as ondas amansou do alto pego» (1amansou 2as ondas 3do alto pego). Igualmente é um hipérbato o

distanciamento forçado entre os elementos da frase principal da écloga: «2A rústica contenda [...] 1desejo de cantar».

Difícilmente se encontrará outro aspeto em que a linguagem poética de Camões e a sua linguagem comum se achem mais profundamente distanciadas.

A língua que Camões falava. Se a fase mais fecunda da aquisição da língua materna por uma criança se situa entre o nascimento e os cinco anos de idade e se Camões nasceu em meados dos anos 20, pode estipular-se, com alguma razoabilidade, que foi criado sob o signo do português falado por volta de 1530, quando as formas da língua medieval recuavam das províncias meridionais para refúgios montanhosos do Norte, onde algumas ainda hoje sobrevivem. Nas cidades onde a corte mais se demorava e nas províncias meridionais, especialmente as que se inculcam como berço de Camões (Ribatejo e Estremadura), dialectalmente pouco distanciadas da corte, estavam pacificadas as coisas depois das grandes transformações linguísticas da primeira metade do século XV: as estruturas gramaticais simplificadas e regularizadas, com realinhamentos no género dos nomes, na morfologia do verbo e nas derivações, como se adivinhassem que assim tinha de ser para começarem a ser curricularmente ensinadas aos meninos através de cartinhas impressas e escritas em português; os sons da fala consideravelmente modernizados, limpos de hiatos, de consoantes africadas e de várias terminações nasais, apenas faltando a redução a duas das quatro sibilantes medievais e a elevação das vogais átonas para se poder considerar que o português quinhentista era quase moderno; isso, e o ritmo da enunciação de homens descansados, como dizia Fernão de Oliveira, mais lento, de sílaba mais destacada, de vogal mais saliente, que ainda teve tempo de seguir nas naus para o Brasil, onde se acha bem, mas em Portugal se perdeu na língua post-camoniana, pelo que a sua poesia deve ser declamada por portugueses com especiais cuidados de pronúncia restaurada. Na sintaxe, além do contraste entre a frase épica e a frase curta e simples da língua comum, o facto mais relevante era a quase unanimidade atingida no início do século XVI em torno da colocação proclítica dos pronomes átonos em relação ao verbo, em orações principais afirmativas; unanimidade recente, mas documentada em todos os registos escritos quinhentistas, e também no texto camoniano: «Sôbolos rios que vão / por Babilónia, *me* achei», e logo

a seguir «Ali, lembranças contentes / n'alma *se* representaram, / e minhas cousas ausentes / *se* fizeram tão presentes».

Neste ambiente de nivelamento dialetal e atenuação de distinções regionais, a criança Camões, ao ser deslocada da terra natal para Lisboa, não sofreu traumas de exclusão linguística como os que pouco antes tinham afligido o beirão Fernão de Oliveira no colégio de Évora onde os pais o internaram; talvez por isso, não necessitou fazer carreira como gramático. Camões teria dez anos, ou pouco mais, quando Oliveira publicou, em 1536, a primeira gramática da língua portuguesa, em que proclama a língua vulgar (vulgar entendida por oposição a latina, até então veículo principal da ciência, da cultura e da religião) e a dignifica como estandarte da nacionalidade. Nesse mesmo tempo, encerrava-se em Lisboa a universidade medieval, para dar lugar em Coimbra a uma escola de humanismo; morria Garcia de Resende, o compilador do *Cancioneiro Geral*, e Gil Vicente representava a sua última peça, *Floresta de Enganos*. Personagens e instituições do tempo passado passavam, enquanto Camões, em alguma forma de escola, aprendia as letras e as línguas «estudiosamente». Aí adquiriu os instrumentos que lhe serviriam para as suas maiores originalidades de tipo sintático e lexical: a sintaxe não se sofisticava ao colo da mãe, mas do mestre; o enriquecimento do léxico é ocupação autodidática para toda a vida.

Arcaísmos. Mas a língua antiga, a base de permanências, está presente. Os arcaísmos abundam na língua de Camões. Formas típicas da gramática do português medieval perduram, com uma frequência que as torna notadas, nos seus versos. Não habilita isso a que se considere a sua língua por natureza arcaizante, pois as formas antigas não aparecem como dominantes ou mais disponíveis, antes como uma opção escolhida por motivos redacionais ou estilísticos. A forma verbal *sentto*, que no início do século XV originara a moderna *sinto*, em movimento metafónico de que participaram outros verbos como *mintto*, *sirvo*, *firo*, *sigo*, *visto* (PIEL 1945, p. 19; WILLIAMS §176.8B), apesar disso ainda ocorre quando é precisa para a rima, como em «Pois bem *sentto* / Que o vosso saber é *vento*.» (*Seleuco*) ou «que qualquer outro bem julgo por *vento*, / assi que em caso tal, segundo *sentto*» (soneto 17). Mas em posição interna nunca ocorre, preferindo Camões a forma mais moderna: «Segundo me *sinto* agora.» (*Filodemo*) ou «Que inda não *sinto* cousa que mais queira.» (*Os Lusíadas*,

5.52). A forma verbal *estê*, antecessora do conjuntivo *esteja*, que Camões também usa, ocorre no soneto 28 por motivos estritamente métricos: «daquilo que mais quero *estê* tão fora» (da-qui-lo-que-mais-que-r'es-tê-tão-fo-). Interessa talvez notar que os sonetos são parcos em arcaísmos, ao contrário das redondilhas, em que eles abundam, associados a coloquialismos e dialectalismos de que não se destringam facilmente. Como classificar *minha fim*, ainda feminino? São emergências da língua ouvida e ecos da literatura de tradição oral que Camões, como Gil Vicente e tantos outros escritores, convertia em linguagem poética. São estes alguns exemplos, fornecidos pelas redondilhas (e na maior parte dos casos também pel'*Os Lusíadas*): *abrolhos*, *afeitos* (afetos), *asinha* (depressa), *beirame*, *bívora*, *bofete*, *contino* (contínuo), *coresma* (quaresma), *desciprinada*, *despois*, *dino* (com e sem rima), *doudice*, *doudo*, *dous*, *enjos* (enjoos), *enveja*, *espritos*, *estâmagos*, *fruito*, *giolhos*, *madraço*, *milhor*, *moura* (morrer), *nacem*, *nem migalha*, *nenhũa* e *ũa*, *papareis* (papar), *parvoíce*, *pola* (por a), *rim* (riem), *sengo* (velho sonso), *simpreza*, *treição*.

Além de vocábulos isolados, as redondilhas são ricas em expressões pitorescas de caráter intemporal: *vos faz covinhas no rosto, é feita em rosquinhas de alfenim, artes manhosas, a molhos, corta-lhe cerce, levar a palma, não há mal que lhe não venha, dás porrada, estou de molho, mancebinho*.

A busca de uma rima original leva a arrojados encontros do tipo *amarelo*: *amarei-lo* (por *amá-lo-eis*), que causaram desconforto a Agostinho de Campos («Não respeita nem a morfologia gramatical, que exigiria *amá-lo-eis*, nem a pronúncia, que não cremos haja alguma vez, durante a longa evolução da nossa língua, permitido sem violência rimar o adjetivo *amarelo* com aquela forma verbal, aliás desusada na língua culta e considerada portanto errónea», *Camões lírico*). Esta rima vai de tom com outros jogos verbais em que o poema (*Trovas a uma Senhora a quem deram um pedaço de cetim amarelo*) é rico, a começar pela palavra *sitim*, «que após o Si, tem o Tim, / que tine em toda a cidade» e, passando pela seda, «cujo natural é rugir», acaba comparando um «Dom de nobreza» com os «dões da natureza». Tais jogos, nas mãos de escritores, têm geralmente um duplo efeito probatório: provam a existência na língua viva de formas e de construções que a língua literária e os gramáticos

normativos se esforçam por ocultar, mas que o público leitor conhece, sem o que se perderia o seu poder de referência; ao mesmo tempo, indiciam a marginalidade dessas formas e construções, o que confere ao texto que as acolhe o sainete de uma transgressão. Na forma verbal *amareis*, a colocação enclítica mostra que no tempo de Camões, apesar da hegemonia da próclise, alguns portugueses tinham a mesma dificuldade que hoje aflige muitos alunos das escolas e que levou, ao fixar-se a atual norma culta galega, a uma opção pela ênclise. Por outro lado, o contexto rimático sugere que o *ei* não seria lido como ditongo, mas antes como uma vogal fechada *ê*, assim se introduzindo um matiz dialetal que não nos afasta do que importa concluir: não só formas reconhecidas por arcaicas, mas também formas reconhecidas como dialetais ou irregulares fazem parte da língua de Camões, quando isso serve a efeitos estilísticos.

O arcaísmo, o dialetalismo, o latinismo (lexical e sintático) são assim ingredientes linguísticos a que Camões recorria, pela sua diferença, para elevar literariamente a língua comum. Algumas dessas diferenças, pela força do seu exemplo, acabaram por ser recebidas na língua comum, em que passam desapercibidas.

BIBL.: BLUTEAU, Rafael, *Vocabulario Portuguez e Latino*, Coimbra-Lisboa, 1712-1728 [em linha: *Corpus Lexicográfico do Português*, dir. Telmo Verdelho e João Paulo Silvestre: <http://clp.dlc.ua.pt/DICIweb/>]; CARDOSO, Jerónimo, *Dictionarium latinolusitanicum & vice versa lusitanicolatinum*. Coimbra, João de Barreira, 1569-1570 [em linha: *Corpus Lexicográfico do Português*, dir. Telmo Verdelho e João Paulo Silvestre: <http://clp.dlc.ua.pt/DICIweb/>]; CARVALHO, José Gonçalo Herculano, «Contribuição de *Os Lusíadas* para a renovação da língua portuguesa», *Estudos Linguísticos*, III, Coimbra, 1984, pp. 77-125; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Camões e a tradição poética peninsular», *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, 2007, pp. 85-104; COROMINAS, Joan e PASCUAL, José Antonio, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, I-VI, Madrid, 1980-1991; GONÇALVES, Francisco L. Rebelo, «Um latinismo semântico d’*Os Lusíadas*», *Obra Completa*, III, Lisboa, 2002, pp. 315-318; HOUAISS, Antonio, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, 2001; MACHADO, José P., *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, 1952, 3.^a ed. 1977; PEREIRA, Maria Helena Rocha, *Camoniana Varia*, Coimbra, 2007; PIEL, Joseph-Maria, *A Flexão Verbal do Português (Estudo de Morfologia Histórica)*, Coimbra, 1945; PINHO, Sebastião Tavares, *Decalogia Camoniana*, Coimbra, 2007; SILVA, Carlos Eugénio Corrêa, *Ensaio sobre os Latinismos dos Lusíadas*, Lisboa, 1972; SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, «Camões e a comunidade interliterária», *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa, pp. 55-92, 2008; SOUSA, Manuel de Faria e, *Lusiadas de Luis de Camoens*, Madrid, 1639; WILLIAMS, Edwin, *Do latim ao português*, Rio de Janeiro, 1961.

LIRA, Manuel de. Impressor da edição de 1584 d’*Os Lusíadas*, conhecida por «edição dos piscos», assim como das edições que se fizeram do poema épico em 1591 e 1597. Coube-lhe também o encargo de executar a 1.^a edição das *Rimas*, em 1595. Esteve em actividade de 1579 até 1608, aproximadamente, primeiro em Lisboa (onde o encontramos ainda em 1597) depois em Évora, a partir de 1598, ao serviço do arcebispo D. António de Matos Noronha e da Companhia de Jesus.

Artur Anselmo

LÍRICA DE CAMÕES: MODELO DE EDIÇÃO CRÍTICA DA NOVA ESCOLA CAMONIANA BRASILEIRA. A Nova Escola Camoniana Brasileira se constituiu no Rio de Janeiro, em 1967, e tem como fundador Emmanuel Pereira Filho. Este lançou as bases teóricas para a constituição de um cânone da lírica de Camões, sistematizadas na conferência «Aspectos da lírica de Camões», apresentada no 1.º *Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*, realizado na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 1967. A metodologia surgiu de ideias veiculadas no Curso de Crítica Textual, ministrado pelo filólogo brasileiro Antônio Houaiss, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na UERJ. Pereira Filho, percebendo a impossibilidade de fixação de um cânone total da lírica camoniana, propôs a criação de um Índice Básico de Autoria, que revolucionaria o próprio conceito de cânone. Acreditava que o cânone lírico de Camões não devia nem podia ser compreendido como o todo de poemas que o poeta houvesse escrito, mas que somente devia servir como um ponto de partida que permitisse divisar a norma do que seria Camões, como poeta lírico. Com os filólogos alemães, Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, reconhecia a primazia de elementos extrínsecos sobre os intrínsecos para o estabelecimento de critérios objetivos. Consciente de que o apelo a dados estilísticos para a resolução do problema acabava por conduzir a um círculo vicioso, bem assim da insuficiência de fontes documentais — pouquíssimas disponíveis à sua época: quatro manuscritos e quatro impressos (Fontes manuscritas: Ms. b-IV-28, da Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo del Escorial; Ms. N.º

4413 — FG, da Biblioteca Nacional de Lisboa, composto por Luís Franco Correa; Manuscrito Apenso ao ex. das *Rhythmas* (1595), Cam. 10-P, da Biblioteca Nacional de Lisboa; Índice do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*; Fontes Impressas — *Coloquios dos simples e drogas he cousas medicinais da India*; *Historia da prouincia sãcta Cruz / a que vulgarmente chamamos Brasil*; *Rhythmas* de Luís de Camões, 1595, e *Rimas* de Luís de Camões, 1598) propunha que a seleção fosse orientada «por um método rigoroso e previamente estabelecido» para o fim de recolher apenas aqueles textos, que, nos limites do que se dispunha, alcançassem um máximo de probabilidade autoral, ficando ao mesmo tempo isentos de dúvidas que a tradição documental pudesse suscitar (PEREIRA FILHO 1967, p. 145). Seu critério apoiava-se em três premissas básicas: a) testemunho quinhentista — por ser a base da máxima proximidade no tempo; b) testemunho tríplice — a atribuição a Camões só seria considerada válida quando endossada por um mínimo de três documentos, nos quais se pudesse constatar um certo índice de autonomia, no setor das atribuições; e c) testemunho incontestado. A incontestabilidade do testemunho seria assegurada por dois elementos: ausência de atribuição divergente, qualquer que fosse o documento que a contivesse, e até mesmo quando recolhida indiretamente, em simples menção a documento perdido; e ausência de refutação assegurada por um mínimo de fundamento que lhe garantisse a não gratuidade absoluta. Fixadas as bases, experimentou a aplicação do critério a uma seleção arrolada nos oito testemunhos, constituindo um Índice Básico de Autoria, no qual figuravam inicialmente 65 composições.

Após o falecimento de Emmanuel Pereira Filho (1968), seus fundamentos ecdóticos foram ampliados e sistematizados por Leodegário A. de Azevedo Filho e seu grupo de estudos.

Na edição crítica *Lírica de Camões* (com oito volumes já publicados), Leodegário A. de Azevedo Filho, dando continuidade a estudos anteriores de Emmanuel Pereira Filho, metodologicamente, dividiu a matéria em duas etapas, a saber: a) crítica autoral; b) crítica textual propriamente dita. No âmbito da crítica autoral, revendo a exigência do triplo testemunho, instituído por Emmanuel Pereira Filho, Leodegário propôs o duplo testemunho quinhentista incontroverso. Argumentando que se o testemunho único não era satisfatório por falta de confirmação, o duplo

testemunho, desde que revestido do indispensável índice de autonomia, seria de todo suficiente, para prova indisputável de autoria camoniana, reciprocamente confirmada. Com as numerosas fontes que trouxe à colação (mais de 40 cancioneiros manuscritos da época, éditos ou em cópias fotostáticas) manteve assim assegurada a exigência da máxima confirmação de autoria, pedra de toque do método. Logo, para que um texto possa integrar o *corpus minimum* é indispensável que tenha dois testemunhos autônomos de autoria camoniana, à luz da tradição manuscrita dos cancioneiros da época, diretamente copiados dos originais perdidos, e que tais testemunhos de autoria sejam incontroversos, como é o caso indiscutível de 65 sonetos, 11 canções, incluindo-se aí a única sextina, 6 odes, 3 composições em oitavas, 5 éclogas e 37 composições em versos de redondilha. A relação abrange um total de 133 textos, conforme se verifica no primeiro volume de sua edição crítica, *Lírica de Camões: História, Metodologia e Corpus*.

Mas, em face de um grande número de textos que, com muita probabilidade de serem camonianos, não integraram o *corpus minimum*, por não atenderem aos critérios do método até ao momento, Azevedo Filho concebeu a constituição do chamado *corpus additicium*, em 1987. Este, não apresentando o mesmo grau de certeza do *minimum*, ainda assim, reuniria exemplares que não estariam sujeitos a critérios subjetivos ou afetivos. A criação deste *corpus* configura uma outra dimensão, já que propõe o exame de composições que, muito provavelmente, foram escritas por Camões, mas que deixaram de atender aos critérios exigidos para sua inclusão no *corpus minimum*. Convencido de que só em etapas consecutivas seria possível avançar em terreno tão complexo e controvertido; e cômico de que «algumas vezes o duplo testemunho quinhentista virá apenas da tradição impressa, centrada em RH e RI, sem qualquer apoio textual em manuscritos conhecidos daquela época» ou «será encontrado somente em MA e RI», comprometendo a autonomia dos testemunhos, Azevedo Filho, cautelosamente, recomenda que tais composições fiquem em ritmo de espera (AZEVEDO FILHO 1985, pp. 248-249). São três os critérios para a constituição do *corpus additicium*, a saber: 1) textos com somente um testemunho manuscrito quinhentista ou seiscentista incontroverso (desde que não sejam cópias da tradição impressa); 2) textos com duplo testemunho quinhentista ou seiscentista

incontroverso (manuscrito ou impresso); e 3) textos sujeitos a frágil contestação autoral por divergência de atribuição ou por recusa inconsistente da crítica erudita. Dentre os exemplares sujeitos a frágil contestação autoral, incluem-se os sonetos com dupla atribuição a Camões e a Bernardes. No caso, teríamos que admitir a neutralização dos testemunhos, desconsiderando-os para os dois autores (AZEVEDO FILHO 1987, pp. 39-67). Porém, a pesquisa — sobre o *corpus additicium* tem mostrado que a dupla atribuição nem sempre se refere a um mesmo texto (ver RODRIGUES, Marina Machado 1997, pp. 81-92). Muitas vezes, o mesmo *incipit* pertence a textos distintos, como se comprovou no caso do soneto *Se quando vos perdi minha esperança*. O cotejo das versões (a veiculada por RH e reproduzida por RI quase integralmente e a que se imprime na obra de Diogo Bernardes) permite concluir, inicialmente, não se tratar do mesmo texto, já que apenas o primeiro quarteto e o primeiro verso do primeiro terceto se mantêm com pequenas diferenças. Os outros 9 versos são bastante diferentes. Uma hipótese plausível levantada pela questão da *imitatio* seria uma possível transposição dos versos do soneto de um modelo italiano. Este, aliás, era um procedimento bastante usual no século XVI, haja em vista as inúmeras traduções na lírica de Camões de versos de Petrarca. Como não se tem notícia de testemunhos textuais do soneto em qualquer outro documento no qual se pudesse confirmar ou não as diferenças apresentadas até agora, somos levados a concluir que se trata de textos diferentes, embora curiosamente quase todas as palavras em rima se mantenham nas duas versões. Isto parece reforçar a tese de um modelo comum, já que em apenas 2 versos (os dois primeiros do segundo quarteto) estas não coincidem. Jorge de Sena também afirma que as diferenças entre as versões são muito profundas para que se possa desconsiderar a hipótese da existência de dois textos autônomos.

Observamos que uma possível migração das composições não contestadas do *corpus additicium* para o *corpus minimum*, diante da evidência de uma nova prova documental que as ratifique, não deve ser desprezada.

Sobre a importância da constituição do *corpus additicium* para a lírica de Camões, transcrevemos uma afirmação de Álvaro de Sá (SÁ 1997, p. 77): «O conceito de *corpus additicium* estimula a continuação da busca de outros códices quinhentistas ainda não localizados para aqueles que

procurem ampliar o *minimum*. Estimula os estudos de fixação textual dos autores, enfatizando semelhanças e diferenças, agora sobre a base mais confiável dos textos do *corpus minimum* reconstituídos em sua melhor lição por Azevedo Filho [...]. Mas esse conceito também desafia a crítica textual a aprofundar-se nas pesquisas sobre os cânones da estética da identidade, para estabelecer com mais segurança qual a sua axiologia estilística na lírica quinhentista portuguesa» (SÁ 1997, p. 77).

Aplicados os critérios às composições excluídas do *corpus minimum*, chegou-se inicialmente a um total de 114 textos, assim discriminados: 48 sonetos, 1 canção, 3 odes, 1 terceto, 2 élogos e 59 composições em versos de redondilha. Destes, apenas 91 pertencem à área não contestada, aguardando possível confirmação de manuscritos quinhentistas ainda desconhecidos. Os demais carecem de muitos estudos e investigações seguras para serem confirmados.

No *corpus possibile*, conforme proposta de Álvaro de Sá, que lhe fixou os critérios, figuram, inicialmente, 9 composições (ver AMORIM, 1997, pp. 93-103). Ali agrupam-se poemas que, excluídos do *corpus minimum* e do *corpus additicium*, também não poderiam pertencer a um *corpus alienum*. As condições para a inclusão de textos no *corpus possibile* são as seguintes: 1) ausência de atribuição autoral relevante ao exemplar, de modo que não haja uma pré-condição de controvérsia; 2) existência de lição quinhentista do exemplar, sem indicação de autoria; 3) atribuição manuscrita relevante a Camões, ainda que tardia. No caso, a atribuição tardia deve vir de cancioneiros manuscritos posteriores ao século XVI, com textos vinculados à tradição manuscrita quinhentista, e que não sejam simples cópias da tradição impressa. Apenas 3 textos preencheram todos os pré-requisitos para sua inclusão no *corpus possibile*: os sonetos *Memória do meu bem cortado em flores* (com a variante inaceitável, por falta de testemunho manuscrito, *Oh! memória do bem cortado em flores*); *O dia em que naci moura e pereça*; e a écloga *De quanto alento e gosto me causava*. O primeiro aparece, sem indicação expressa de autoria, no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, f.º 119, e no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, manuscrito tardio do século XVIII, f.º 116, com indicação expressa a Luís de Camões. O soneto em causa penetra na tradição impressa a partir do século XIX, com as edições do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga (1873-1874). No século XX, integra as

edições de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade, Costa Pimpão, Salgado Júnior, Cleonice Berardinelli e Maria de Lurdes Saraiva, entre outras. Note-se que não há qualquer controvérsia quanto a autoria camoniana. O segundo, o soneto *O dia em que naci moura e pereça*, figura em dois cancioneiros quinhentistas: no de *Luís Franco Correa*, f.º 132, e no de *Cristóvão Borges*, f.º 65v., sem indicação de autoria. No *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, f.º 174v., vem com atribuição explícita a Camões. Tal como o anterior, foi inicialmente publicado pelo Visconde de Juromenha e por Teófilo Braga. No século XX, inclui-se nas edições de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Hernâni Cidade, Costa Pimpão, Salgado Júnior, Cleonice Berardinelli e Maria de Lurdes Saraiva. O texto motivou aparente controvérsia de natureza autoral, que já foi definitivamente esclarecida por Vítor Aguiar e Silva (SILVA 1999, pp. 191-207) no erudito ensaio intitulado «Inquirições sobre o soneto *O dia em que naci moura e pereça*». O crítico, citando opiniões de vários camonistas ilustres, como Wilhelm Storck, Agostinho de Campos, Maria Vitalina Leal de Matos, José Guilherme Merquior, entre vários outros, escreve a propósito da edição da professora Cleonice Berardinelli: «[esta] não aduz razões para invalidar ou sequer pôr em causa a autenticidade camoniana do soneto, a não ser por uma falsa razão originada por uma sua equivocada leitura de uma página de Teófilo Braga» (SILVA 1999, p. 194). Aliás, na verdade, Cleonice Berardinelli não chega a mencionar qualquer razão aceitável e capaz de invalidar a atribuição autoral camoniana do soneto. Arthur Lee-Francis Askins, em sua edição do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*, não manifesta qualquer dúvida sobre a autoria camoniana do soneto. Agostinho de Campos, no *Camões Lírico* (CAMPOS, s/d, vol. IV, p. 210), apenas expressa a dúvida sobre a autoria camoniana, mas sem recusá-la. Roger Bismut, em face da atribuição a Camões no *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, também aceita a autoria camoniana do texto, como antes já havia feito Carolina Michäelis de Vasconcelos. Outros argumentos, aliás fartos argumentos, podem ser colhidos no excelente estudo de Vítor Aguiar e Silva, já aqui citado. No ensaio de Antônio Sérgio Mendonça, outro membro da Nova Escola Camoniana Brasileira, sobre o soneto em questão, intitulado *A morte enquanto luto da vida*, o autor deteta uma concepção singular de discurso melancólico de natureza maneirista, patente também na parte final da

epopeia (*Os Lusíadas*, X, 145), por muitos considerada antiepopéica, na estrofe que assim se inicia: «Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida». Observa o autor que «a melancólica desventura torna-se o avesso da ventura ou glorificação clássica da epopeia» e que «o luto aqui não é simplesmente da morte, pois foi a escrita da morte que passou a se constituir no luto da própria vida» (MENDONÇA 2007, p. 75). Também sobre o assunto julgamos indispensável a leitura do ensaio «As canções da melancolia», de Vítor Aguiar e Silva (SILVA 1999, pp. 209-228). A disposição anímica inscrita no soneto parece coincidir com a encontrada num núcleo de poemas inquestionavelmente camonianos, o que reforçaria a paternidade do texto.

Quanto à terceira composição, a écloga, *De quanto alento e gosto me causava*, aparece no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, f.º 287, sem indicação de autoria, e encontra abonação no manuscrito espanhol denominado *Poética Silva*, do século XVII. Foi publicada pela primeira vez na edição do padre Tomás José de Aquino (1779), colhida nos cadernos de Faria e Sousa, e integra também as edições do Visconde de Juromenha e de Teófilo Braga, no século XIX, e as de Salgado Júnior e de Maria de Lurdes Saraiva no século XX. Os demais editores modernos rejeitaram as éclogas publicadas por Tomás José de Aquino. No primeiro volume da edição crítica de Leodegário A. de Azevedo Filho (1985, p. 396) lê-se o seguinte trecho sobre o assunto em questão: «No Cancioneiro de Luís Franco Correa, f.º 287, sem indicação de autoria camoniana e com versão variante («De tamanho alvoroço me causava»), encontramos a écloga «De quanto alento e gosto me causava». Esta foi publicada na edição do padre Tomás José de Aquino, como já vimos. Maria de Lurdes Saraiva, que adotou a versão variante do *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, considerou problemática a autoria do texto». E tem razão a ilustre camonista porque como observa Azevedo Filho: «Com apenas um testemunho quinhentista (e testemunho sem indicação de autoria), não tem condições de integrar o *corpus minimum*, nem o *corpus additicium*, de acordo com os critérios que foram estabelecidos para cada um deles (1985, p. 396). Mas poderá perfeitamente integrar o *corpus possibile*, pois atende às três exigências propostas por Álvaro de Sá. — Os demais sonetos do *corpus possibile* que atendem a dois ou mesmo a um dos critérios propostos continuam dependentes de pesquisas que os confirmem ou não. Quanto a outras

espécies, nenhuma está em condições de integrar o *corpus possibile*. Pelo menos neste início da investigação realizada por Cláudia Amorim.

A segunda etapa da metodologia diz respeito ao estabelecimento crítico de textos que vieram sendo contaminados pela tradição impressa. A reconstituição requer um trabalho isolado, em face da diversidade da tradição documental e do desconhecimento de fontes originais. Dada a impossibilidade de se conseguir um documento autógrafo, com a totalidade das composições do Poeta, ou mesmo de um manuscrito que pudesse ser eleito como *codex optimus*, em função da fragmentação em que já se encontrava a obra lírica de Camões ao ser recolhida, impõe-se a reconstituição textual, verso a verso, partindo-se da crítica das variantes. No caso de não haver concordância de lições, com a existência de três ou mais testemunhos não contaminados, o texto deve ser estabelecido segundo juízo crítico do editor, guardando-se, tanto quanto possível, a fidelidade ao texto de base. A *emendatio* só será admissível quando se comprovar erro, deslize ou gritante contrassenso do copista. O texto deverá ser corrigido tendo-se em conta a lei do predomínio numérico das variantes. Neste caso, o recurso usado é a *emendatio ope codicum*. Quando, ao contrário, não há coincidência de lições, o verso será reconstituído por conjectura e o princípio utilizado é a *emendatio ope conjecturae*. Trata-se de uma etapa bastante delicada por envolver o juízo crítico do editor. Neste caso, é necessário notar que a mínima alteração pressupõe total rigor técnico e justificativas pertinentes. As emendas ao texto de base devem levar em conta os critérios internos:

1) *lectio difficilior* — a lição mais difícil é preferível, pois explicará as posteriores banalizações de leitura. Um exemplo clássico pode ser encontrado no soneto *Sete anos de pastor Jacob servia*, em que uma parte da tradição manuscrita acata a forma *prêmio* e outra parte *soldada*: «e a ela por *soldada* pretendia» (CrB, JUR e E); «e a ela só por *prêmio* pretendia» (M e TT). Toda a tradição impressa consagrou o termo *prêmio*, talvez por parecer mais literário, recusando *soldada*, de caráter mais pragmático, mas mais acorde com o contexto mitológico-bíblico em que se insere o tema. Equívoco semelhante se constata na ode *Aquele único exemplo*, onde se lê no v. 16: «para o lânguido corpo, o *intonso* Febo» (GO, MA, JUR e FS), forma que o editor de RI substitui por *intenso* («para o lânguido corpo e intenso Febo»), por incompreensão ou simples recusa do

erudito e bem camoniano latinismo contido na forma *intonso*, como se vê em *Os Lusíadas*, IV.71: «barba [...] intonsa», cuja mudança implica leitura inteiramente diversa do verso. Sobre o assunto, recomendamos a leitura do indispensável e erudito ensaio de Sebastião Tavares de Pinho intitulado «O latinismo “intonso” e a adversativa “mas” do passo camoniano “barba [...] intonsa, mas comprida” (*Os Lusíadas*, IV.71,8)», (PINHO 2007, pp. 87-100).

2) *usus scribendi* do poeta e da época — as formas linguísticas de época devem ser rigorosamente preservadas, como *fermosa*, por exemplo, única existente no século XVI. Do mesmo modo, o *usus scribendi* do poeta — cuja pauta se encontra em *Os Lusíadas*, obra publicada com o poeta vivo — tem de ser obrigatoriamente respeitado. Algumas formas nos derivados vernáculos em-*vel* já se pronunciavam com -v- no século XVI. Camões prefere quase sempre a grafia recuperada do latim -*bil*, como se lê no soneto *Apolo e as nove Musas descantando*: v. 11 — «tão ligeira que quasi era *invisível*». Em *Os Lusíadas* também demonstra uma inequívoca preferência pela forma *derribar* ao invés de *derrubar*, ambas recorrentes no século XVI. Para a primeira, encontram-se 15 ocorrências na épica, já para a segunda, nenhuma.

3) *res métrica* — muitos versos foram alterados por supostas correções métricas, em razão do desconhecimento da versificação portuguesa quinhentista, pouco estudada ainda hoje, o que gerou muitos equívocos, como alerta Azevedo Filho (Azevedo FILHO 2004, p. 43), especialmente no que respeita ao regime dos encontros vocálicos. A correção do verso justifica-se no caso de métrica e ritmo defeituosos, como no soneto *Amor, co a esperança já perdida*, em que o v. 11 — «e *se ainda* não estás de mim vingado» (CrB) — hipermétrico, teve também o ritmo alterado. Aqui, a solução encontrada foi a substituição da forma *ainda*, trissílaba, pela dissílaba *inda*, como se vê em RH e RI.

4) *conformatio textus* — alterações de sentido causadas por incompreensão de certas formas linguísticas ou mesmo por censura religiosa preventiva. No primeiro caso, encontra-se o soneto *Alma minha gentil, que te partiste*, em que a reconstituição textual restaura os pares opositivos, característicos da estética petrarquista: *corpo/alma*; *tu/eu*; *céos/terra*, etc., desde sempre corrompidos pela tradição impressa. No segundo caso, constata-se um exemplo claro de interferência da censura

religiosa na composição em versos da redondilha «Se Helena apartar», em que o verbo *adorar*, como se lê no Manuscrito Apenso, foi substituído pelo *pasmar*: «*Lhe adora seus olhos/Pasma nos seus olhos*». Assim também no soneto *Quando de minhas mágoas a comprida*, em que RI emendou o adjetivo *divina* (MA) para *benigna*.

Pelas razões já expostas, voltamos a insistir na importância da reconstituição do texto à luz dos manuscritos quinhentistas — em confronto com a tradição impressa multissecular — através da qual será possível, como acreditamos, a aproximação do original perdido, recusando-se critérios subjetivos e partindo-se de seguros métodos ecdóticos, sem, contudo, deixar de enfatizar o aspecto provisório da empreitada. À falta de um autógrafo do poeta, lidamos sempre com hipóteses. Nem é exaustivo salientar que o estabelecimento crítico de um texto será somente uma tentativa de aproximação do que o poeta teria escrito. O recurso à tradição impressa como ponto de partida para o estabelecimento crítico de um texto só será utilizado na total impossibilidade de se poder recorrer a um testemunho manuscrito.

No âmbito peninsular, são vários os exemplos de autores na mesma situação em que se encontra a lírica de Camões, desde Sá de Miranda, André Falcão de Resende, até Fernão Rodrigues Lobo Soropita ou Frei Agostinho da Cruz, em Portugal. Em Espanha citam-se: Hurtado de Mendoza ou Gutierre de Cetina, Fray Luís de León e Francisco de Aldana. No caso camoniano, realmente singular, agrava-se o problema exatamente por falta de manuscritos autógrafos, o que se converte em grave problema ecdótico, em suas duas dimensões, como vêm assinalando com insistência os membros da Nova Escola Camoniana Brasileira. Neste sentido, escreve Xosé Manuel Dasilva Fernández (2001, p. 12), professor da Universidade de Vigo e estudioso dos problemas editoriais da Península Ibérica no século XVI: «Dentre outros exemplos peninsulares, é oportuno lembrar como Quevedo declarava que tinha comprado a um livreiro as poesias de Francisco de la Torre, copiadas num códice, que vieram assim a lume após vários anos de olvido, ou como Francisco de Figueroa, que ordenara destruir todos os seus versos antes de morrer, chegou a ter editada uma parte de sua obra graças ao manuscrito que algumas mãos amigas tiveram sorte de conservar.» Acrescenta ainda o autor citado (2001, p. 13): «Mais ilustrativo é inclusive o exemplo de Gutierre de Cetina, uma vez que foi o

único códice, elaborado posteriormente, que propiciou a publicação de suas obras no ano de 1895, mais de três séculos depois de seu falecimento.» E concluiu: «A feliz fórmula que serviu para intitular o magnífico ensaio em que Rodríguez-Moñino expunha a sua tese, *Construção crítica e realidade textual*, revela precisamente o perigo de que se continuem a exprimir opiniões apenas baseadas na tradição impressa, sem competente análise da tradição manuscrita» (2001, p. 13).

A propósito da metodologia adotada pela Nova Escola Camoniana, e de suas perspectivas futuras, consubstanciada na edição crítica preparada por Leodegário A. de Azevedo Filho, mais uma vez nos apoiamos nos oportunos comentários de Xosé Manuel (2001, p. 16): «Impõe-se afirmar, portanto, que o momento atual da Camonologia apresenta uma conjuntura esclarecedora, após quatro séculos de muitas confusões, a fim de desenhar o possível retrato literário de Camões como poeta lírico. Efetivamente, esta *Lírica de Camões* [...] exige de todos nós a tarefa urgente de descrever e apreciar, com olhar inédito, a prática literária do escritor, pois que o material poético que reúne, tanto autoral como textual, fornece um campo de análise que fica à margem do risco de se encararem composições apócrifas ou inautênticas como sendo de Camões» (2001, p. 13).

Jorge de Sena, no «Prefácio às *Rimas Várias de Luís de Camões*» expressa sua opinião sobre o assunto nos seguintes termos: «Antes de mais, e na medida do possível, [deve-se] estabelecer um cânone de autoria a partir das primeiras edições e dos manuscritos mais antigos, pelo qual possa ser avaliada, e com recurso a todas as indicações da crítica externa e interna, a provável autenticidade de tudo o mais. E esse mais, recorde-se, não é apenas o que, em edições impressas, foi, com razão ou sem elas, atribuído a Camões, mas também aquilo que lhe é de certo modo atribuído em manuscritos que, pela sua antiguidade, não são menos merecedores de atenção e respeito do que a letra impressa [...]» (SENA 1972, p. 19).

Sobre a importância das questões autoral e textual na lírica de Camões, Vítor Manuel de Aguiar e Silva afirma: «Em relação ao conhecimento da obra lírica de Camões, há uma operação filológica prioritária e fundamental: identificar os textos que são indisputavelmente da autoria de Camões, os textos que são provavelmente da autoria de Camões e os textos que são apócrifa ou erroneamente atribuídos a Camões; saber qual a lição

autêntica, na medida das possibilidades, do *corpus* lírico camoniano. Esta operação filológica deve preceder toda a operação hermenêutica, pois que só conduzirá a desvios e transvios de interpretação uma leitura da lírica de Camões que não se orientar por critérios filologicamente rigorosos» (SILVA 1999, p. 229).

E a título de conclusão, reproduzimos as seguintes palavras de Leodegário A. de Azevedo Filho sobre a importância da filologia e da crítica textual no âmbito dos estudos camonianos: «Quando os textos fundadores de uma cultura, de uma civilização, de um povo — como é o caso de *Os Lusíadas* e, sobretudo, o da lírica de Camões — quando esses textos sofrem as deformações provocadas pelo tempo, quando a língua do escritor se corrompe e se vai tornando obscura para os leitores, a filologia toma a seu cargo a preservação, a reconstrução, a depuração e a perfeita compreensão desse património textual e espiritual» (Azevedo FILHO 2009, p. 144).

BIBL.: AMORIM, Cláudia, «Sobre a constituição do *corpus possibile* na lírica de Camões», *XXVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, SBLL, 1997; AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, *Lírica de Camões. História, Metodologia e Corpus*, Lisboa, IN-CM, 1985; id., *Lírica de Camões. Sonetos*, V. 2, tomo I, Lisboa, IN-CM, 1987; id., *Lírica de Camões. Sonetos*, V. 2, tomo II, Lisboa, IN-CM, 1990; id., *Lírica de Camões. Canções*, Lisboa, IN-CM, V.3, tomo I, 1995; id., *Lírica de Camões. Odes*, Lisboa: IN-CM, V.3, tomo II, 1997; id., *Lírica de Camões. Elegias em Tercetos*, Lisboa, IN-CM, V.4, tomo I, 1998; id., *Lírica de Camões. Oitavas*, Lisboa, IN-CM, V.4, tomo II, 1999; id., *Lírica de Camões. Éclogas*, Lisboa, IN-CM, v. 5, tomo I, 2002; BISMUT, Roger, *La Lyrique de Camões*, Paris, Press Universitaires de France, 1970; CAMÕES, Luís de, *Rhythmas*, Lisboa, Manoel de Lyra, 1595. Ed. fac-símile do exemplar pertencente à Biblioteca da Academia Brasileira de Letras. Ed. comemorativa do IV Centenário da Morte de Luís de Camões a 10 de Junho de 1980; id., *Rimas*, reprodução fac-símile da ed. de 1598. Estudo introdutório de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Universidade do Minho, 1980; id., *Rimas*, acrescentadas nesta terceira impressão [...] Dirigidas a la inclyta Vniversidade de Coimbra, Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1607. À custa de Domingos Fernandez mercador de libros. Duas edições: Quinas e Esfera Armilar; id., *Rimas*, acrescentadas nesta quinta impressão [...] por Vicente Alvarez. À custa de Domingos Fernandez mercador de libros. Anno de 1614; id., *Rimas*, segunda parte [...] Lisboa, Pedro Crasbeeck, 1616. À custa de Domingos Fernandez mercador de libros; id., *Rimas*, primeira, segunda e terceira parte, nesta nova impressam emmendadas, & acrescentadas pello lecionado Joam Franco Barreto. Lisboa, Antonio Crasbeeck de Mello, 1666 [-69]. As três partes têm folha de rosto independente. Também independentes são a numeração e a editoração de cada uma delas: Primeira parte, ed. de J. F. Barreto, 1666; Segunda parte, ed. de J. F. Barreto, 1669; Terceira parte de Antonio Alvarez de Cunha, 1668; id., *Rimas varias*, commentadas por Manoel de Faria y Souza. Nota introdutória do Prof. F. Rebelo Gonçalves. Prefácio do Prof. Jorge de Sena, Lisboa, IN-CM, 1972, 5 t. em 2 vols. Reprodução fac-símile da

ed. de 1685. Edição comemorativa do IV Centenário da Publicação d'*Os Lusíadas*; id., *Obras*. Nova edição, a mais completa e emendada de quantas se tem feito até o presente. Tudo por diligência e indústria de Luís Francisco Xavier Coelho, Lisboa, Luisiana, 1779-1780. 4 t. em 3 vols. Ed. organizada pelo Padre Tomás de José de Aquino; id., *Obras de Luís de Camões*. Augmentadas com algumas composições ineditas do Poeta pelo Visconde de Juromenha, Lisboa, Imprensa Nacional, 1861, 6 vols.; id., *Obras Completas*. Edição crítica com as mais notáveis variants, Porto, Imprensa Portuguesa, 1873-1874, 3 t. em 7 vols, Biblioteca da Atualidade, Edição organizada por Theophilo Braga; id., *Parnaso*. Edição Ferreira de Brito, comemorativa do III Centenário da Morte de Camões, Porto, Imprensa Internacional, 1880. 3 vols. Com uma introdução sobre a história da recensão do texto lyrico por Theophilo Braga; id., *Camões Lírico*, edição organizada por Agostinho de Campos, Lisboa, Bertrand, 1925; id., *Lírica*, edição crítica pelo Dr. José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932; id., *Rimas*, 3.^a ed., texto estabelecido e prefaciado por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Atlântida, 1973. A 1.^a ed. é de 1944, a 2.^a ed. de 1953; id., *Obras Completas*, prefácio e notas de Hernâni Cidade, Lisboa, Sá da Costa, 1946, 5 vols. (há várias edições posteriores); id., *Obra Completa*, organização, introdução, comentários e anotações de António Salgado Junior, Rio de Janeiro, Aguilar, 1963; id., *Sonetos de Camões. Corpus dos sonetos camonianos*, edição e notas por Cleonice Serôa da Motta Berardinelli, Paris, *Centre Culturel Portugais*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980; id., *Lírica Completa*, prefácio e notas de Maria de Lourdes Saraiva, Lisboa, IN-CM, 1980-1981, 3 vols., Coleção Biblioteca de Autores Portugueses; id., *Os Lusíadas de Luís de Camões*, edição crítica organizada por Augusto Epifânio da Silva Dias, 3.^a ed., reprodução fac-similada da 2.^a ed., (em 2 tomos — 1916/1918), por iniciativa da Comissão Brasileira designada pelo Ministério da Educação e Cultura para o fim de preparar e organizar as comemorações do IV Centenário da Publicação d'*Os Lusíadas*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1972; FERNÁNDEZ, X. M. Dasilva, Apresentação ao tomo I das *Éclogas*, volume que compõe a edição crítica da *Lírica de Camões*, preparada por Leodegário A. de Azevedo Filho, 2001; GÂNDAMO, Pero de Magalhães de, *História da prouincia sãcta Cruz a que uulgarmente chamamos Brasil*, Lisboa, Officina de Antonio Gonsalues, Anno de 1576; MENDONÇA, A. Sérgio de Lima, «A morte enquanto luto da vida», *Anais do Congresso Internacional de Língua Portuguesa, Filosofia e Literaturas de Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, CCAA, 2008; ORTA, Garcia d', *Coloquios dos Simples e Drogas e Cousas Medicinais da India* [...], reprodução fac-similada da edição impressa em Goa em 10 de abril de 1563, comemorativa do IV Centenário da Edição Original, Lisboa, Academia das Ciências, 1963; PEREIRA FILHO, E., «Aspectos da lírica de Camões (O problema do cânone)», *1.º Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1967; id., *As Rimas de Camões*, Cancioneiro de ISM e comentários. Edição póstuma organizada por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz, Rio de Janeiro, Aguilar, Brasília, INL, 1974, com fac-símile do manuscrito; PINHO, Sebastião Tavares de, *Decalogia Camoniana*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; RODRIGUES, Marina Machado, «Sobre a constituição do *corpus additiciu* na lírica de Camões», *Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, H. P. Comunicação, 1997; SÁ, Álvaro de, «As três dimensões do *corpus camoniano*», *XXVIII Congresso Brasileiro de Língua e Literatura*, Rio de Janeiro, SBLL, 1997; SILVA, V. M de Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, 2.^a ed., Lisboa, Cotovia, 1999; STETSON JR., John; *The Histories of Brazil, now translated into English* [...] with a fac-simile of

the Portuguese original 1576, 2 vols., New York, The Cortes Society, 1922, vol. 1, fora do mercado, 250 exemplares.

Manuscritos e Cancioneiros éditos ou inéditos

ASKINS, Arthur Lee-Francis, «Diogo Bernardes and Ms. 2209 of the Torre do Tombo», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 13: 127-165, 1978; *CANCIONEIRO* chamado de D. Maria Henriques, introdução e notas de Domingos Mauricio Gomes dos Santos S. J. Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1956; [*CANCIONEIRO* da Academia das Ciências de Lisboa]. Ver: *THE HISPANO-PORTUGUESE*; [*CANCIONEIRO* do Arquivo Nacional da Torre do Tombo]. — «Ms. 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Ver: ASKINS, Arthur Lee-Francis. Diogo Bernardes [...]. Micro-filme.; *CANCIONEIRO de Corte e de Magnates*. Ms. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, edição e notas por Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley, University of California Press, 1968; *THE CANCIONEIRO de Cristóvão Borges*. Edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins. Berkeley, University of California Press, 1979; *CANCIONEIRO de D. Cecília de Portugal*, introdução e notas por António Cirurgião, separata da revista *Ocidente*, Lisboa, n.º 408-409, 1972. Microfilme: Ms. 1835 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo; *CANCIONEIRO de Évora*, edição por Victor Eugène Hardung, Lisboa, Imprensa Nacional, 1875; *CANCIONEIRO de Évora*, CXIV/1-17, leitura e anotações de José Pedro Machado, *A Cidade de Évora*, Évora, 8: 109-145 e 429-466, 1951; *THE CANCIONEIRO de Évora*, Critical edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins, Berkeley, University of California Press, 1965; *CANCIONEIRO de ISM*, manuscrito apenso (MA) ao exemplar da edição de 1595 das *Rhythmas* de Luís de Camões que se acha na Secção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa sob a cota CAM-10-P. Fac-símile. Ver PEREIRA FILHO; *CANCIONEIRO Fernandes Tomás*, fac-símile do exemplar único Ms. 1080 do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Lisboa, intitulado *Flores Várias de Diversos Autores Lusitanos*, Lisboa, Edição do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia com preâmbulo de D. Fernando de Almeida, 1971; *CANCIONEIRO de Luís Franco Correa* 1557-1589, fac-símile do códice n.º 4413 da Biblioteca Nacional de Lisboa, Lisboa, Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação d'*Os Lusíadas*, 1972; microfilme; [*CANCIONEIRO de Madrid*], Ms. 12-26-8/D 199 da Real Academia de la Historia de Madrid. Cópia Xerox; [*CANCIONEIRO da Biblioteca do Escorial*], Livro de sonetos & octauas de diversos auctores. De 1598. Ms. Ç-III-22 da Biblioteca do Escorial. Cópia Xerox; *CANCIONEIRO* ou Ms. Juromenha. VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. Mitteilungen [...]. Cópia xerox do original pertencente à Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América: II Portuguese Collection — D 87270; *THE CANCIONEIRO «Manuel de Faria»*. A critical edition with introduction and notes by Edward Glaser, Münster, Westfalen Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1968; MANUSCRITO b-IV-28 da Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo del Escorial, fólios 1-3 v e 4. Cópia Xerox; MANUSCRITO 1237 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Cópia xerox de vários fólios com interesse para a lírica de Camões; MANUSCRITO 1100 da Biblioteca Municipal do Porto. Microfilme; MANUSCRITO 3358 da Biblioteca Riccardina de Florença. Cópia Xerox; MANUSCRITO, in *Bibliothecam Lusitanam*. Biblioteca do Prof. Dr. Manuel Lopes de Almeida, hoje pertencente à Universidade de Coimbra. Não conseguimos microfilme. Citamos pelas informações de Vitor Manuel de Aguiar e Silva in *NCLC-II*; MANUSCRITOS 318, 348, 398, 1080, 1553, 1609, 2590 e 3029 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Cópia xerox dos fólios com interesse para a lírica de Camões; MANUSCRITO 581 (Azul) da Biblioteca

da Academia das Ciências de Lisboa. Cópia Xerox; MANUSCRITO, COD. 8920 da Biblioteca Nacional de Lisboa. Microfilme; MISCELÂNEA manuscrita n.º 1817 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Cópia Xerox; THE HISPANO-PORTUGUESE cancionero of the Hispanic Society of America, edition and notes by Arthur Lee-Francis Askins. Chapel Hill, University of North Carolina — Department of Romance Languages, 1974; LUND, Christopher C., *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista* [...], Coimbra, Almedina, 1980; SENA, Jorge de, *O Cancioneiro de Luís Franco Correia*, Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 13, pp. 105-125, 1978; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924; id., *O cancionero Fernandes Tomás*. Índices, nótulas e textos inéditos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922; id., *Estudos Camonianos. I, O Cancioneiro Fernandes Tomás. II, O Cancioneiro do Pe. Pedro Ribeiro*, Lisboa, IN-CM, 1980.

Marina Machado Rodrigues

LOCUS AMOENUS. Conforme codificado pela tradição literária europeia, na esteira das seminais descrições homéricas da natureza, este tópico indica a «paisagem ideal» que anda normalmente associada, embora não de forma exclusiva, ao modo bucólico. É, com efeito, Virgílio, nas *Bucólicas*, quem primeiro aproxima o mundo pastoril do mito, ao converter a realística Sicília de Teócrito numa fabulosa Arcádia, aquele «país de uma idealizada vida quotidiana» (SNELL 1963, p. 397) que se tornaria, ao longo dos séculos, o *locus amoenus* por excelência da literatura ocidental, passando de *ou-topos* (geográfico) para *topos* (retórico). Mas se o idílio arcádico criado pelo poeta mantuano vive essencialmente na dimensão do espírito, fora, portanto, não só de qualquer realidade geograficamente determinada, como também de uma fisionomia paisagística precisa (além das genéricas referências a *silvae* e *umbrae*, *rivi* e *fontes* em que se esvai o quadro difuso de uma *natura ficta*), caberá às sucessivas reactualizações históricas deste arquetípico *non-lieu* a tarefa de definir o paradigma tipológico do *locus amoenus* exemplar, transformando-o de simples pano de fundo da ação cénica em «categoria retórico-poética independente» (CURTIUS 1957). Sobretudo a partir do Renascimento, com efeito, aquela «bela e ensombrada nesga da Natureza» — cujos ingredientes básicos são, no entender de Curtius, «uma árvore (ou várias), uma campina e uma fonte ou regato», não raro integrados também pelo «canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento» — deixa de se configurar como metonímia da realidade (à maneira do que

acontece na *Arcádia* de Sannazaro) para se tornar uma metáfora dela, não se limitando, pois, a coincidir com o cronótopo mítico e sim participando, afinal, na construção de mundos alternativos, ao invés de somente paralelos. Por outras palavras, às relações *sintagmáticas*, isto é, de contiguidade espacial, que o *locus amoenus* mantém com a geografia real — pense-se, de resto, nas convergências topográficas entre Nápoles e a epónima região grega no supracitado espécime fundador do bucolismo moderno, apesar de elas nunca redundarem numa completa sobreposição dos dois lugares —, vêm pouco a pouco substituir-se relações *paradigmáticas*, conferindo àquele cenário uma função predominantemente alegórica, quer em chave social quer nacional, segundo demonstram, por exemplo, a Arcádia-Espanha de Lope de Vega ou a Arcádia-Portugal de Fernão Álvares do Oriente.

Não admira, então, que, depois de este *topos* ter fundamentado as representações medievais do Paraíso terrestre, a sua alegorização renascentista possa responder também às sugestões do novo horizonte de expectativa determinado pelos Descobrimentos, subsumindo, dentro dos códigos figurais da «paisagem ideal», aquele encontro com uma alteridade (física, antropológica e cultural) extrema, que devia justamente parecer, aos olhos da Europa cansada e desiludida, a realização da utopia dos *Saturnia Regna*. De facto, assim como o índio americano vai encarnar as saudades primitivistas e as aspirações palingenésicas que o Velho Mundo projetara sobre a mitologia do pastoralismo, a natureza luxuriante e generosa dos Trópicos, com a sua eterna primavera e a inocência primordial dos seus habitantes, acabará por realimentar aquele antigo sonho, clássico e cristão, do Éden perdido e sempre almejado, do qual, no fim de contas, o *locus amoenus* constitui uma espécie de prefiguração. Não importa aqui estabelecer quanto este esquema retórico tenha sido influenciado pela literatura de viagens dos séculos XVI-XVII, retirando paradoxalmente da Experiência o sentido da sua legitimação, ou, vice-versa, quanto ele próprio tenha contribuído, através do cânone arcádico, para moldar a imagem europeia do Novo Mundo, inscrevendo-a no interior de uma Tradição consolidada. O que importa realçar, pelo contrário, é que esta perspetivação do *locus amoenus* sob a forma de uma alegoria histórico-geográfica, virada já não só para o passado mas também para o futuro, tenha encontrado justamente na ideologia do expansionismo e da

conquista um campo fundamental de refuncionalização dos seus códigos. Não é, aliás, por acaso que a epopeia quinhentista vai incorporar uma tal estrutura discursiva nas dobras da sua visão finalística da História, conforme atestam, entre outros, os poemas de Camões e de Tasso (*Jerusalém Libertada*), nos quais — conquanto de modo aparentemente antitético — o maravilhoso espacial da convenção pastoril, longe de se reduzir a parêntese digressivo perante as exigências de verosimilhança do novo género, é posto ao serviço de uma lógica imperial-cruzadística, que o «historiciza», enraizando-o no contexto coevo dos Descobrimentos.

Basta ver, em *Os Lusíadas*, o episódio em que se consubstancia paisagisticamente esta projeção «mítica» do heroísmo moderno, ou seja, o da Ilha dos Amores, cuja descrição surge no Canto IX (54-55): «Três fermosos outeiros se mostravam, / Erguidos com soberba graciosa, / Que de gramíneo esmalte se adornavam, / Na fermosa Ilha, alegre e deleitosa. / Claras fontes e límpidas manavam / Do cume, que a verdura tem viçosa; / Por entre pedras alvas se diriva / A sonora linfa fugitiva. // Num vale ameno, que os outeiros fende, / Vinham as claras águas ajuntar-se, / Onde ãa mesa fazem, que se estende / Tão bela quanto pode imaginar-se. / Arvoredo gentil sobre ela pende, / Como que pronto está pera afeitar-se, / Vendo-se no cristal resplandecente, / Que em si o está pintando propriamente.» Típico exemplo de *locus amoenus* insular, descendente da mesma genealogia das Ilhas Afortunadas de que falam Homero, Hesíodo e Píndaro, a Ilha Namorada camoniana representa um dos «lugares», em sentido retórico, mais fascinantes e controversos de todo o poema, a partir da *vexata quaestio*, da sua localização geográfica, para a qual a crítica tem vindo a propor, desde muito cedo, inúmeras soluções, da ilha de Angediva (Faria e Sousa) à de Zanzibar (Gomes Monteiro), da ilha de Ceilão (Freire de Carvalho) à de Bombaim (Cunha Gonçalves), passando pela Ilha Terceira (Teófilo Braga) e, em particular, pela de Santa Helena, em cujo espelhamento intertextual na ilha homónima da *Lusitânia Transformada* convergem diacronicamente — como que, dir-se-ia, por interposta identificação — o escoliasta seiscentista Manuel Correia e o estudioso do século XX, António Cirurgião. Naturalmente, não se trata aqui de discutir a plausibilidade de tais identificações, nem de confutar o recurso a argumentos científicos para dar conta de uma invenção poética que foge a qualquer pretensão de realismo, sendo, antes, como foi sobejamente

comprovado pela análise das suas fontes literárias, o resultado de uma original reelaboração de *loca amoena* famosos, procedentes de um rico repertório bibliográfico (no âmbito do qual, merecem uma menção especial as *Metamorfoses* de Ovídio, as *Stanze* de Policiano e o *Orlando Furioso* de Ariosto). Seja como for, se a interpretação realista e uma *Quellenforschung* de cunho positivista não conseguem decerto explicar o significado simbólico da Ilha de Vénus na teleologia épica d’*Os Lusíadas*, é verdade, porém, que elas correspondem perfeitamente ao duplo nível de leitura do tópico em apreço, cuja complexa articulação textual se presta ali a ser ressemantizada tanto na perspectiva desrealizante dos modelos, quanto naquela atualizadora da história contemporânea.

Noutros termos, ao recuperar a fenomenologia do *locus amoenus* com todo o seu habitual *décor* (a fertilidade prodigiosa, a variedade e espontaneidade dos frutos, a *frescura*, etc.), Camões sabia que ia suscitar no leitor não só a memória de um hipotexto literário, mas também a consciência de um extratexto concretamente real, quer dizer, aquelas novas terras descobertas pela *ousadia forte e famosa* dos *segundos Argonautas* e cuja excentricidade cultural (mais do que apenas corográfica) a *ratio* europeia tentara homologar, precisamente sob a roupagem edénica da Idade do Ouro. Contudo, «como ao seu propósito (dele, Camões) — para usar as palavras de Hernâni Cidade —, servia qualquer estância paradisíaca, preferiu à natureza oriental a natureza a que para tais emoções estéticas ele e os seus leitores estavam habituados», desvendando, assim, o carácter ideológico deste apagamento insular do exótico, mitologicamente disfarçado de jardim das delícias da tradição bíblico-bucólica. Com efeito, é evidente que, para além de exorcismar as angústias do Ignoto, «normalizando-o» justamente através da sua assimilação ao Noto, o *locus amoenus* funciona aqui também como estratégia retórica de (re)apropriação do *novo mundo que os Lusitanos vêm de descobrir*, o qual conflui nesta idealizada cenografia oceânica sob o signo de uma metafórica continuidade com o Velho Mundo, sendo dele, ao mesmo tempo, uma profética extensão política e uma sorte de saudosa pré-história cultural.

De resto, que a função de tal paraíso terrestre não se esgote na sua dimensão palimpséstica, enquanto mera reescritura de um motivo hipercodificado por uma secular *traditio auctoris*, infere-se do processo de

feminilização a que as suas constantes estruturais estão submetidas nesta transgressiva declinação épica, onde a conquista territorial — de modo semelhante ao que se observa em muita literatura dos Descobrimentos, principalmente não portuguesa — se liberta dos estigmas de uma odisseica *hybris* para ser «naturalizada» não tanto (ou, pelo menos, não só) como um triunfo da cultura sobre a natureza, quanto como a expressão do domínio do macho sobre a fêmea. De facto, mesmo antes de sublimar-se no «amoroso ajuntamento» dos nautas com as ninfas, é exatamente no retrato do *locus amoenus* que se hipostasia a explícita conotação sexual da Ilha Namorada como corpo feminino (ver os «fermosos limões» que «estão virgíneas tetas imitando», *Os Lusíadas*, IX.56), segundo sugere, com as suas claras alusões eróticas, aquele sistema subjacente de equivalências, dissimulando a violência das relações coloniais numa alegre, «espontânea» vontade de submissão dessa natureza-mulher ao desejo masculino do seu descobridor («Entre os braços do ulmeiro está a jocunda / Vide, cuns cachos roxos e outros verdes; / E vós, se na vossa árvore fecunda, / Peras piramidais, viver quiserdes, / Entregai-vos ao dano que cos bicos / Em vós fazem os pássaros inicos.», *Os Lusíadas*, IX.59). Por conseguinte, ao passo que a representação deste metonímico além-mar sob a forma de um *locus amoenus* sanciona a posse dele por parte dos portugueses, canonizando literariamente a conversão da História em mito, a feminilização/erotização desse mito — para a qual muito contribuem, obviamente, as lascivas *filhas de Nereu* — acaba, ao contrário, por fundamentar o direito de tal posse num inocente ato de «conquista sexual» (QUINT 1993, p. 120), transformando, portanto, Vasco da Gama e os seus marinheiros de «invasores de uma natureza pacífica e inerte em simples executores da disponibilidade dela a ser possuída» (ver ZATTI 1996, p. 206).

Neste sentido, em vez de se fechar na evidência tautológica e consoladora do mito, o microcosmo idílico da *Ínsula Divina* abre-se às prementes sugestões de uma realidade que já não podia ser recalçada, como nos modelos antigos, precisando, antes, de ser resgatada no quadro de uma visão apologética (além de providencialista) da Expansão Lusitana. Não há contradição, então, entre o papel indubitavelmente utópico desempenhado pela Ilha dos Amores na arquitetura narrativa d'*Os Lusíadas* e a inscrição do seu *topos* paisagístico no registo das

coordenadas históricas do poema. Com efeito, se — como tão bem sublinha Aguiar e Silva — o *locus amoenus* da ilha «é o espaço originariamente belo e harmonioso, esplendente de cores e inebriante de perfumes, que servirá de leito genesíaco a uma jubilosa *copulatio* de homens e deidades da qual será gerada, nas palavras da própria Vénus, uma nova humanidade», este espaço, porém, enquanto redenção metafórica do estado de *austera, apagada e vil tristeza* em que se encontrava a pátria, tornara-se, na altura da escrita d'*Os Lusíadas*, «um objectivo histórico a atingir» através do ideal cruzadístico da «guerra justa» *contra a Lei dos inimigos Sarracenos* e não «uma visão mítica retrospectiva» (MACEDO 1992, p. 120) a contemplar nostalgicamente.

Aliás, que este *locus amoenus* insular não se deixe circunscrever completamente pelo valor escapista da utopia parece confirmado pelo próprio Camões, ao desmanchar o dispositivo alegórico que acabara de construir e, sobretudo, ao subordiná-lo à superior finalidade do pedagogismo épico, exortando os portugueses a despertarem do *sono do ócio ignavo* em que afundara o seu glorioso porvir e se tornarem, enfim, dignos de ser *nesta Ilha de Vénus recebidos*. Ou seja: por detrás do tom de «lição moral» em que inflete ambigualmente o sucessivo discurso do autor, relativizando a necessidade de um prémio para o herói e insistindo, antes, na importância do mérito — «o que equivale, na prática, a admitir que alguns heróis nem sequer gozam da recompensa em que a Ilha se convertera» (MATOS 1997, p. 65) —, o faustoso *locus amoenus* do Canto IX, com o seu exuberante esplendor e a sua precária consistência, soa também como uma implícita contestação dos aspetos intrinsecamente regressivos da utopia pastoril, contrapondo à natureza reduzida a refúgio de um presente degradado, a sua reversão épica em ideal de regeneração, mesmo que projetado para um vago (e incerto) futuro. Considerado por esse ângulo, pois, o *locus amoenus* da *Ilha angélica pintada* — em conformidade também com um filão significativo do bucolismo europeu moderno (Sannazaro, Montemayor, Sidney) — despe-se das marcas convencionais de um edénico *nusquam*, perdido na lonjura intransponível de um tempo mítico, para se encaixar com o seu potencial utópico no tempo da História, visando assim resolver num aparente compromisso ideológico (renúncia vs. aspiração, crítica vs. apologia) a *contaminatio* genológica entre bucolismo e epopeia.

De resto, que a relação de Camões com o polissistema literário de Quinhentos não se contente com um pacífico obséquio à tradição — neste caso, a bucólica — é demonstrado ainda mais pelo tratamento a que ele sujeita o cânone retórico da natureza amena na vertente lírica da sua obra, nomeadamente num género menor como a écloga. A tal propósito, o exemplo mais típico que a poesia camonianiana propõe — sempre do ponto de vista topológico — é, obviamente, o da écloga «intitulada dos Faunos», a sétima dos oito textos congêneres que constituem a quarta parte da *editio princeps* das *Rhythmas* (1595). Trata-se de uma composição tradicionalmente correlata com o episódio «épico» supramencionado, para o qual remetem, com efeito, as suas flagrantes analogias paisagísticas, tecendo uma densa rede de correspondências intertextuais que emoldura a cena narrativa segundo os códigos de costume no universo *sub specie bucolicorum*: «No cume do Parnaso duro monte, / De silvestre arvoredo rodeado, / Nace ãa cristalina e clara fonte, / Donde um manso ribeiro dirivado, / Por cima d'alvas pedras, mansamente / Vai correndo suave e sossegado.» Ora, pondo de lado a referência ao Parnaso — que Faria e Sousa aplicava impropriamente à Ilha dos Amores, lendo esta como metáfora daquele — os poucos versos citados são suficientes para nos darem conta do teor estereotípico dessa descrição, convergindo com a outra até no nível sintagmático (ver *clara fonte*, *alvas pedras*, *lirio roxo*, etc.), além do *ribeiro*, do canto dos pássaros, da sombra, do vento e da eterna primavera que perfazem o quadro idílico. No entanto, debaixo da superfície desta isotopia edénica, não faltam as diferenças entre os dois textos, mesmo que elas extravasem do plano descritivo para investir precisamente no das instâncias «ideológicas» que presidem à modelização do *locus amoenus*. Ao invés, em suma, de destacar contrastivamente pormenores em tal perspectiva insignificantes (por exemplo: o número das ninfas ou a distinção entre o *monte ameno* da écloga e o *vale ameno* do poema; ver CARVALHO 1992, p. 258), valeria a pena, antes, debruçarmo-nos sobre os deslocamentos semânticos sofridos pelo tópico em apreço na passagem de um género para o outro, a partir da sua caracterização como *locus eroticus* (SILVA 2008, p. 200). De facto, diferentemente da Ilha Namorada d'*Os Lusíadas*, cuja disponibilidade «erótica» se revela também pela sua acessibilidade geográfica, este *locus amoenus* eclogal é na verdade o clássico *hortus conclusus*, um lugar simbólico e secreto, a que

nenhum mortal tem acesso e que as ninfas descobrem por acaso, antes de irem banhar-se à sua fonte e serem vistas, nuas, pelos dois sátiros. Assim, a conseqüente fuga das ninfas do cume do Parnaso, evocando a das suas homólogas na cena épica, não só se reverte no oposto dela — ao negar o que a outra permitia alcançar —, mas também esclarece o paradoxo daquela «falsa» harmonia da paisagem bucólica, onde se infringe justamente a lei natural do amor. Deste ponto de vista, não se pode ignorar a importância da figura da mulher para tal subversão da lógica espacial do *locus amoenus*, uma vez que à sensualidade generosa das Nereidas insulares — instituindo um paralelismo especular com a da natureza feminilizada — a écloga dos Faunos substitui a esquivança desumana das sequazes de Diana, representando, como acontece frequentemente na poesia camoniana, um verdadeiro «contraponto da natureza» (BERNARDES 1989, p. 86). É que, longe de participar no erotismo do tema mitológico da «perseguição das ninfas», o *locus amoenus* limita-se aqui a cumprir uma função quase apenas decorativa, enquadrando, como que antifrasticamente, o triste desenvolvimento sucessivo da *fábula*, entregue aos monólogos em estilo petrarquista dos dois *semicapros deoses amadores*. Por outras palavras, se a *amoenitas* utópica da Ilha de Vénus era funcional ao projeto renascentista do poema épico — quer no sentido da complexa alegoria pastoril de um real histórica e geograficamente contextualizado quer no da apoteose extática (e, aparentemente, estática) de um ideal a ser redimido pela História —, a *amoenitas* deste recanto eclogal, pelo contrário, cabe dentro de uma mundividência maneirista que se compraz com efeitos de contraste produzidos pela oposição entre ambiente e sentimento.

Não estranha, então, que a Écloga VII tenha sido aproximada, pela descrição da paisagem, à Écloga II — que é normalmente tida por um característico exemplar de *locus horridus* (ver verbete com o mesmo título) —, mais do que à Écloga I, com a qual partilha, todavia, uma análoga cena de natureza idealizada, ou melhor, domesticada (vv. 129-140): «O prado, as flores brancas e vermelhas / está suavemente apresentando; / as doces e solícitas abelhas / com um brando sussurro vão voando; / as mansas e pacíficas ovelhas, / de comer esquecidas, inclinando / as cabeças estão ao som divino / que faz, passando, o Tejo cristalino. // O vento dantre as árvores respira, / fazendo companhia ao claro rio; / Nas

sombras, a ave gárrula suspira / suas mágoas espalhando ao vento frio.» Só que — em comparação com o da Écloga dos Faunos, a que a impersonalidade do narrador heterodiegético confere uma «consistência pseudo-referencial» (FRAGA 1989, p. 111) — este *locus amoenus* antropomorfizado, na realidade, não passa de uma mera evocação subjetiva, sendo, no fundo, o produto de um filtro mental e cultural que o pastor Umbrano opõe à percepção da natureza circunstante, a fim de criar as condições propícias ao epicédio de Frondélio. Quer dizer: de novo, um palco de imaginária beleza para uma encenação «trágica». E talvez seja nisto, afinal, que consiste o significado do *locus amoenus* na lírica camoniana, ou seja, não tanto num lugar de evasão, proporcionando um cómodo amparo contra o mundo, mas sobretudo numa *míse en abyme* do mundo, onde se reflete, em *simulata rusticitas*, o desconcerto dele, fixado numa dialética de opostos.

BIBL.: BARTLETT GIAMATTI, Angelo, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, New York-London, Norton, 1966; BERNARDES, José Augusto Cardoso, *O Bucolismo Português. A Écloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Almedina, 1988; CARVALHO, José Gonçalo Herculano de, «O “Locus Amoenus” e o “Locus Horridus” em Camões», in *Actas de V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992, pp. 257-272; CIDADE, H., *Luís de Camões: o Épico*, 3.^a ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1968; CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957; FRAGA, Maria do Céu, *Camões: Um Bucolismo Intranquilo*, Coimbra, Almedina, 1989; id., «A corrosão do idílico nas éclogas camonianas» *Lírica Camoniana. Estudos Diversos*, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 65-86; MACEDO, Helder, «Os *Lusíadas*: Celebração Épica como Crítica Pastoril» *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992, pp. 117-122; MATOS, Maria Vitalina Leal de, «Que farei eu com este poema? Como evolui o projecto da epopeia ao longo d’*Os Lusíadas*», *Épica. Épicas. Épica Camoniana*, Lisboa, Cosmos, 1997 pp. 53-70; QUINT, David, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Vergil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «Função e significado do episódio da “Ilha dos Amores” na estrutura de *Os Lusíadas*», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 131-143; id., «Imaginação e pensamento utópicos no episódio da “Ilha dos Amores”» *Ibidem*, pp. 145-153; id., «Erotismo, Petrarquismo e Neoplatonismo na “Écloga dos Faunos” de Camões», *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008, pp. 183-204; SNELL, Bruno, *La Cultura Greca e le Origini del Pensiero Europeo*, Torino, Einaudi, 1963; ZATTI, Sergio, *L’ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

Roberto Mulinacci

LOCUS HORRIDUS. Diferentemente do *locus amoenus*, cuja codificação retórica secular tem encontrado na análise fenomenológica de Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948) um ponto de referência indisputável e imprescindível, o *locus horridus* é um tópico ainda não muito estudado e, por conseguinte, bastante indefinido na sua anatomia. Uma prova cabal desta indeterminação histórico-literária é a sua própria denominação enquanto objeto de estudo, a qual — à falta de uma tradição crítica consolidada — oscila entre diversas variantes sinonímicas (*horrendus*, *horribilis*, *tenebrosus*, *terribilis*, *inamoenus*), numa substancial convergência semântica que não é garante, porém, contra as divergências morfológicas de superfície. Com efeito, perante a inexistência de uma descrição modelar que possa instituir-se como paradigma diacronicamente estável do *locus horridus*, torna-se difícil não só definir os elementos paisagísticos de que este se compõe, mas também indicar os seus eventuais desvios antinormativos relacionados com a *variatio* nominal. Digamos, então, que uma tipização básica deste *topos* é, por via de regra, uma tipização *a negativo* em relação ao *locus amoenus*, de forma a considerar um como sendo o oposto do outro, embora tal oposição não redunde em dois retratos perfeitamente especulares. Muito pelo contrário, conforme demonstra, aliás, o caso típico do bosque/floresta — apresentando-se ora como homérica *hyle* (ao conter em si Ítaca e Ogígia, o lugar de caça e o jardim ameno) ora como selva, na dupla aceção «horrorosa» de matriz dantesco-cavaleiresca —, o eixo aparentemente dicotómico *locus amoenus-locus horridus* assenta, não raro, sobre a diferente interpretação de uma análoga realidade referencial, ou melhor, sobre a simples inversão de signo dos mesmos ingredientes que participam na sua representação (ver PETRONE 1998, p. 4). De resto, afora certas particulares configurações espaciais, como desertos, ruínas, pântanos, etc., as quais aparecem constitutivamente mais vinculadas à vertente disfórica dessa polarização, não é estranho que as próprias constantes tópicas do *locus amoenus* se prestem para ser relidas na perspetiva do *locus horridus* (pense-se, por exemplo, nas árvores, cuja sombra pode converter-se de frescura em trevas), pondo assim em crise as distinções radicais inspiradas nas categorias da lógica alternativa.

Será, aliás, precisamente esta anfibia da natureza que se vai tornar poeticamente relevante na construção camonianiana do *locus horridus*, cujas raízes afundam, em muitos casos, nos correspondentes exemplares (concretos ou figurados) dos *loca amoena* espalhados pelos textos e de que ele constitui, de facto, uma espécie de imprópria extensão, no tempo ou no espaço, além de uma subversão. A tal propósito, as éclogas oferecem, mais uma vez, um ponto de observação privilegiado acerca dos mecanismos de formalização retórica do *locus horridus*, a partir daquela sua versão híbrida a que Herculano de Carvalho chama, significativamente, «*locus amoenus* à l'envers». Veja-se, por exemplo, a Écloga III, onde o desesperado pastor Almeno, ao invocar a morte como único antídoto contra a sua infelicidade amorosa, leva a cabo, literariamente falando, uma emblemática conversão *unheimlich* da canónica paisagem pastoril (vv. 245-265): «ao pé deste funéreo acipreste / me fareis um sepulcro sem arreio / de boninas que o prado ameno veste. / [...] Ali responderão as altas aves, / não módulos no canto, nem lascivas, / mas de dor ora roucas, ora graves. / Não correrão as águas fugitivas / alegres por aqui, mas saúdosas, / que pareçam que vêm dos olhos vivas. / Nacerão pelas praias deleitosas / os ásperos abrolhos em lugar / dos roxos lírios, das pudicas rosas.» Emblemática porque, apesar de não estarmos aqui perante uma *descriptio loci* e sim um amargo desabafo no estilo do «mundo às avessas» — o que acaba, evidentemente, por relativizar a importância desse trecho para a análise em apreço —, tal conversão vem confirmar a fundamental sobreponibilidade do *locus amoenus* e do *locus horridus*, sendo, afinal, o anverso e o reverso da mesma medalha, conforme sugerem também os elementos estruturais dessa imaginária metamorfose, os quais entregam tão-só à função distintiva da adjetivação (*módulas* e *lascivas* vs *roucas* e *graves*; *alegres* vs *saúdosas*; *ásperas* vs *pudicas*) o sentido da sua transfiguração estética. Daí, então, aquele efeito perturbador do conjunto, decorrente não tanto da presença, no fundo natural — inclusive na Arcádia (Poussin *docet*) —, da morte (*sepulcro*) ou dos *abrolhos*, quanto da percepção do alheamento deles a respeito do contexto, ainda intimamente ameno, dos *prados* de *boninas* ou das *praias deleitosas* em que pretenderiam encaixar-se.

Contudo, se o discurso de Almeno — o qual denota também uma clara consciência metaliterária — traça os contornos de um *locus horridus* apenas potencial, entroncando sem solução de continuidade na topologia do campo semântico oposto, a Écloga II, protagonizada pelo mesmo pastor, parece, pelo contrário, reificar aquela *fantasia*, ao passar da potência ao acto nas palavras do narrador heterodiegético (vv. 14-26): «A noite escura dava / repouso aos cansados / animais, esquecidos da verdura; / o vale triste estava / cuns ramos carregados / que a noite faziam mais escura. / Mostrava a espessura / um temeroso espanto; / as roucas rãs soavam / num charco d'água negra, e ajudavam / do pássaro nocturno o triste canto; / o Tejo, com som grave / corria mais medonho que suave.» Na verdade, porém, esta transcodificação do *locus amoenus* em *locus horridus*, empreendida através de uma pontual reversão dos códigos da tradição bucólica (*manhã clara* = *noite escura*, *alegre campo* = *vale triste*, *módulas aves* = *roucas rãs*, *tanque de água cristalina* = *charco de água negra*, *triste canto* = *doce harmonia*, etc.), não chega, nem sequer nesta ocasião, a esboçar um paradigma espacial alternativo e autónomo, limitando-se simplesmente a funcionar como projecção sobre a natureza de um estado de alma subjectivo. Em outros termos, longe de qualquer tentação de realismo naturalista — veja-se o *incipit* da écloga, com a sua formularidade serial e estereotipada («Ao longo do sereno / Tejo, suave e brando, / num vale d'altas arvores sombrio») —, é a tristeza de Almeno que, numa fusão empática com a paisagem, ensombra a visão deste éden pastoril de costume, segundo uma atitude, de resto, frequentemente ensaiada por Camões noutros textos poéticos (ver, por exemplo, os sonetos *Alegres campos, verdes arvoredos* e *A formosura desta fresca serra*, mas também a redondilha *Se Helena apartar / Do campo seus olhos / Nascerão abrolhos*). Já não se trata, enfim, de enquadrar o *locus horridus* como um estado de exceção dentro do *locus amoenus* (ver Éclogas I e VII), nem de fazer brotar aquele das entranhas deste sob a forma de uma contranatureza (ver Éclogas III), mas antes de realçar o carácter de contiguidade spatiotemporal, ou melhor, de mútua reversibilidade que liga os dois cenários, podendo sempre o *vale d'altas arvores sombrio* metamorfosear-se, aos olhos de quem vê, numa medonha *espessura*. Por conseguinte, o *locus horridus* não é, em Camões, somente uma antítese do *locus amoenus*, como também um espelho da artificialidade e precariedade dele,

dado que, por detrás da bela aparência do idílio, se esconde ainda o «horror da natureza», acabando assim por neutralizar aquela oposição no ilusionístico equilíbrio de uma *coincidentia oppositorum* (ver Écloga I, vv. 45-46: «Não vês que mora a serpe venenosa / entre as flores do fresco e verde prado?»).

Mas se a emergência do *locus horridus* no interior do universo bucólico é, portanto, o sinal de uma insuficiente metabolização do real por parte das éclogas camonianas («corroídas» — como as define, com toda a razão, Maria do Céu Fraga — pela melancolia da temporalidade), a ocorrência desse tópico noutros lugares do *corpus* lírico do autor releva, pelo contrário, sobretudo de uma experiência autobiográfica, às vezes vazada em moldes ficcionais de segundo grau. É o caso, por exemplo, da elegia *Aquela que de amor descomedido*, a qual, ao cifrar no cenário infernal de *horridos penedos* e de *negras águas de Cocito* a «imaginada catábase» (SILVA 2008, p. 179) do poeta, triste e saudoso, transcende decerto a explícita referência ao mito de Orfeu — tornando-se, de facto, indissociável das circunstâncias ambientais da sua génese, que se deu provavelmente em Ceuta —, embora nada justifique a obliteração desse duplo nível de leitura em prol de uma arbitrária *reductio ad unum* de exclusivo teor biografista, confundindo o reino dos mortos com uma «praia de Marrocos» (ver CARVALHO 1992, p. 263). No entanto, ainda mais do que noutra elegia a ela frequentemente associada, a saber, *O Sulmonense Ovídio, desterrado* — onde, num ideal paralelismo com o autor das *Metamorfoses*, a desolação da periferia do império romano (*aspereza do Ponto*) remete para «os montes pedregosos e os campos sem graça e secos» do exílio camoniano — é, em particular, na Canção IX que a assimetria entre realidade e ficção parece anular-se, convergindo na célebre descrição de um *locus horridus* tanto geograficamente determinado quanto literariamente ambíguo: «Junto de um seco, fero e estéril monte, / inútil e despido, calvo, informe, / da Natureza em tudo aborrecido, / onde nem ave voa, ou fera dorme, / nem rio claro corre, ou ferve fonte, / nem verde ramo faz doce ruído;, / cujo nome, do vulgo introduzido / é felix, por antífrase infelice.» Com efeito, ao invés da convencional superestrutura bucólica das paisagens eclogais, as precisas coordenadas espaciotemporais em que se enquadra esta «remota, áspera e dura parte do mundo», situada no extremo oriental da África, dão ao texto

a impressão de uma autenticidade descritiva (ver «o sol ardente e águas frias, os ares grossos, fêrvidos e feios», vv. 35-36), com a qual contrasta, porém, aquela «implícita evocação da natureza europeia» (CIDADE 1967), continuando a pautar também o retrato desse cenário. Basta ver, por exemplo, a série de negações anafóricas em que se estriba a sua construção, contrapondo mentalmente à antinatureza desta suposta geografia real (ver «da Natureza em tudo aborrecido» v. 3) uma geografia ideal, porventura mesmo portuguesa, a que se alude, na penúltima estância, sob o signo justamente de um ameno recanto da natureza, onde — numa patente antítese com os versos iniciais (ver os deíticos *aqui... ali*) — «respiram ventos amorosos» e «voam aves». Deste ponto de vista, se, por um lado, o *locus horridus*, enquanto pano de fundo da enunciação poética, se revela perfeitamente coerente com o drama sentimental do sujeito lírico e outrossim com o espírito do tempo — sendo, de facto, uma manifestação daquele gosto tipicamente maneirista pelas paisagens acidentadas e inquietas —, por outro lado, a introjeção do *locus amoenus* como modelo subjacente desta *topothesia* contribui para inscrever o «mundo da alteridade» não apenas numa imagem disfemística, mas principalmente no reverso da imagem eufemística da civilização ocidental, isto é, como falta (ou perda) da harmonia dela.

De resto, trata-se, *mutatis mutandis*, de uma situação análoga àquela que se regista n' *Os Lusíadas* com o episódio de Adamastor, um autêntico *locus horridus* textual (ver KLOBUCKA 2003, p. 132), mais do que estritamente paisagístico, contrabalançando, na economia do poema, a *amoenitas* tropical da Ilha dos Amores. Efetivamente, além da fealdade que caracteriza este «monstro horrendo» (*Os Lusíadas*, V.49), o Adamastor cabe aqui não apenas como «alegoria da Natureza selvagem» (no seu duplo aspeto de espaço físico e de condição humana; ver NEVES 1990, p. 286), mas também como símbolo daquele processo de «naturalização» a que estão sujeitas, na epopeia, as vítimas da ideologia imperialística — neste caso, os povos africanos —, cuja assimilação aos fenómenos naturais de perturbação atmosférica («ventos e tormentas desmedidas», *Os Lusíadas*, V.43) transforma a expansão portuguesa num ato do secular domínio da cultura sobre uma natureza hostil e rebelde (ver QUINT 1993, p. 122). E é, então, significativo que, neste *locus horridus* do *Cabo Tormentório* representado pelo gigante, se corporifique, na realidade, a

transfiguração teratológica de um inteiro continente, isto é, daquela África que Tétis, diante da máquina do Mundo, apresentaria ao Gama exatamente como «inculta e toda cheia de bruteza» (*Os Lusíadas*, X.92), profetizando-lhe assim um destino de «inevitável» e «necessária» submissão às forças «civilizadoras».

Todavia, ainda mais do que os vários lugares (pense-se, sempre no âmbito épico, também no Mar, verdadeiro Inferno para os nautas, ver SARAIVA 1984, p. 24) talvez seja o próprio mundo que, afinal, se tornou em Camões um *locus horridus*, entregue a um profundo desconcerto, conforme sugere a metáfora da natureza no soneto *Correm turvas as águas deste rio*: «Correm turvas as águas deste rio / que as do Céu e as do monte as enturbaram; / os campos florecidos se secaram, / intratável se fez o vale, e frio.»

BIBL.: BERNARDES, José Augusto Cardoso, *O Bucolismo Português. A Écloga do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Almedina, 1988; CARVALHO, José Gonçalo Herculano de, «O “Locus Amoenus” e o “Locus Horridus” em Camões», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1992, pp. 257-272; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões: o Lírico*, 3.^a ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1967; FRAGA, Maria do Céu, *Camões: Um Bucolismo Intranquilo*, Coimbra, Almedina, 1989, pp. 117-122; id., «A corrosão do idílico nas éclogas camonianas», *Lírica Camoniana. Estudos Diversos*, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 65-86; KLOBUCKA, Anna, «Lusotropical Romance: Camões, Gilberto Freyre, and the Isle of Love», *Portugal Literary & Cultural Studies* («Post-Imperial Camões»), 9, 2003, pp. 121-138; NEVES, Leonor Curado, «Uma Leitura do Episódio de Adamastor: sobre um Artigo de António José Saraiva», *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, Ministério da Educação, 1990, pp. 281-292; PETRONE, Gianna, «Locus amoenus/locus horridus: due modi di pensare il bosco», *Aufidus* V, 1988, pp. 3-18; QUINT, David, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Vergil to Milton*, Princeton, Princeton University Press, 1993; SARAIVA, António José, «O Objectivismo de *Os Lusíadas*», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 15-26; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «As Canções da Melancolia: Aspectos do Maneirismo de Camões», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 209-228; id., «A elegia na lírica de Camões», *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008, pp. 165-181.

Roberto Mulinacci

LOPES, Estêvão. Livreiro lisboeta, em atividade nos fins do século XVI. Foi editor d’*Os Lusíadas* (1597) e das *Rimas* (1595 e 1598), para o que beneficiou, em 1595, de um privilégio real de dez anos, «pera ninguém poder imprimir nem vender os ditos livros sem sua licença».

LUÍS, Infante D. (1506-1555). O cronista Damião de Góis dedica o capítulo 100 da Primeira Parte da *Crónica do Felicíssimo Rei Dom Manuel* ao quarto filho do monarca e da sua segunda mulher, a rainha D. Maria de Castela, o infante D. Luís. Ensaando uma síntese biográfica daquele que foi também o 5.º duque de Beja, o autor escreve que «foi tão ornado de virtudes, que para a natureza de todo cumprir com os dotes que lhe deu lhe houvera de conceder ocasião para poder conquistar mores reinos e senhorios do que o fez a Alexandre, porque para a execução disso lhe sobejou o ânimo e para o fazer lhe não faltou mais que nascer Rei, ou o ser de algum grande Reino». Estas palavras encerram, de forma lapidar, aquela que terá sido a marca dramática da vida de uma personalidade que não logrou alcançar as ocasiões propícias para se realizar integralmente, vítima que foi da sua condição de nascimento, a qual o fazia ser «à la fois trop et trop peu», para repetirmos palavras de Robert Ricard num dos raros estudos que esta figura mereceu. Nascido em 3 de Março de 1506 em Abrantes, onde a corte se refugiara da peste que grassava em Lisboa e nas suas proximidades, o infante D. Luís viu quase sempre frustrados os seus anseios de cumprir uma carreira política e militar. Apesar de ter desempenhado algumas missões diplomáticas, estas raramente foram além de representações protocolares, sem relevo para a definição ou execução das grandes linhas de orientação política ao nível internacional. Neste domínio se poderão integrar ainda os diversos projectos de matrimónio do infante com princesas estrangeiras, sempre frustrados, tal como a hipótese de se unir à filha do seu irmão D. Duarte, a qual haveria de casar com o príncipe de Parma, Alexandre Farnese. Morreria solteiro, em 27 de Novembro de 1555, embora tenha tido um filho de Violante Gomes — uma senhora de provável origem judia conhecida como a *Pelicana* —, D. António prior do Crato, o qual nasceu em 1531 e viria a reivindicar o direito ao trono português depois da morte de D. Sebastião em Alcácer-Quibir.

O único momento de verdadeira glória que o infante D. Luís terá tido na sua vida pública ocorreu em 1535, com a participação na tomada de Tunes, incorporado numa força naval liderada pelo imperador Carlos V. Desde

sempre, o infante tinha manifestado o desejo de dedicar-se a uma carreira militar, mas vira frustradas pelo irmão, D. João III, as suas intenções de combater no Norte de África, na Índia ou contra os turcos na Europa. Em 1532 chegou a preparar-se para acompanhar Carlos V numa expedição em defesa do Reino da Hungria, mas o monarca português soube antecipadamente destas intenções e opôs-se aos seus projetos. Em 1535, conseguiu finalmente realizar os seus desejos, mas para isso teve de partir de Évora em segredo, à revelia de D. João III. Este recebera um pedido do imperador para que Portugal participasse no seu esforço de guerra contra os mouros que se tinham apoderado de Tunes, mas decidiu entregar o comando da armada portuguesa, que ia juntar-se às forças imperiais, a António de Saldanha, preferindo ignorar os anseios de D. Luís. Quando soube da partida do irmão para Barcelona, o rei ainda enviou o conde de Castanheira, D. António de Ataíde, ao seu encontro, com a missão de o demover e de o fazer regressar à corte. Desta vez, o infante resistiu no seu propósito e, deste modo, pôde participar nesta empresa militar, onde terá influenciado determinadamente a decisão de se avançar para a conquista da cidade de Tunes, depois da ocupação de La Goulette.

A participação do infante D. Luís na jornada de Tunes teve eco na obra de Francisco de Sá de Miranda, que lhe faz referência em dois momentos: na dedicatória da écloga *Célia* e no prólogo da comédia *Vilhalpandos*. O elogio mirandino não reflecte apenas a repercussão que esta ação militar teve no nosso país; ele testemunha, igualmente, a excelente relação que D. Luís teve com o mundo das artes e das letras. Estão documentadas as suas ligações com algumas das figuras mais importantes da cultura portuguesa quinhentista. Pedro Nunes, que lhe ensinou matemática, dedicou-lhe o *Tratado da Esfera*, enquanto D. João de Castro, que o tinha acompanhado nessas aulas, lhe dirigiu o prólogo do *Roteiro do Mar Roxo*. Outro dos seus mestres, Lourenço de Cáceres, ofereceu-lhe duas das obras que compôs: o *Tratado da Instrução que Há-de Ter Um Bom Príncipe* e o *Breve Compêndio de Moralidades*. Mestre João Fernandes traça-lhe o elogio, nas páginas em que ficou registada a oração *De Celebritate Academiae Conimbricensis* pronunciada na abertura do ano escolar de 1548. Também Francisco de Holanda se lhe refere com destaque no *Tratado da Pintura Antiga*, a propósito das razões que, em 1538, o levaram a viajar para Itália. Gil Vicente, que o tinha celebrado no dia de nascimento com um *Sermão*

dirigido à rainha D. Leonor, haveria de o acompanhar ao longo do seu crescimento, tendo incluído referências ao seu nome na *Exortação da Guerra*, nas *Cortes de Júpiter* e no *Romance à Aclamação de D. João III*. Com base na informação fornecida por Faria e Sousa no comentário ao soneto 31 da Centúria III da sua edição das *Rimas* camonianas, chegou a ser equacionada a hipótese, hoje descartada, de que o *Auto de D. Duardos* não fosse obra de Gil Vicente, mas tivesse sido composto pelo infante D. Luís. Registem-se, por último, o epitáfio que Pero de Andrade Caminha lhe dedicou e as referências que lhe faz na epístola dirigida ao senhor D. Duarte, quando o rei ordenou que este fosse viver em casa do infante, seu tio. Além destas relações de algum modo pessoais com vultos relevantes de diversas áreas artísticas, tem sido apontado também o papel importante desempenhado por D. Luís noutros domínios da vida cultural portuguesa. É o caso da fundação da Universidade de Évora pelo cardeal D. Henrique, processo em que, segundo indica Queirós Veloso (*A Universidade de Évora. Elementos para a Sua História*, Lisboa, 1949), terá tido uma intervenção decisiva, o mesmo acontecendo aquando da atribuição do Colégio das Artes aos jesuítas, como assinalou Mário Brandão (*O Colégio das Artes*, vol. II, Coimbra, 1933).

O prestígio do infante D. Luís junto dos seus contemporâneos é inegável. Se o Mestre João Fernandes, ao fazer o seu elogio, lhe destaca as qualidades militares e a retidão moral (o apego à ortodoxia católica ganhava nele foros de fanatismo religioso...), outros lembram o seu amor às letras, não só como protetor e correspondente de poetas, mas também como autor. Damião de Góis assinala o seu interesse pelas matemáticas, referindo que «nelas compôs um livro de modos, proporções e medidas». Além deste trabalho, nunca impresso, deixou manuscrito um outro tratado sobre a quadratura do círculo, segundo informa D. António Caetano de Sousa.

Quanto a trabalhos literários, costumam ser-lhe atribuídas algumas obras nos domínios da dramaturgia e da poesia. Já ficou referido que o *Auto de D. Duardos* lhe chegou a ser erradamente atribuído. O seu nome anda também relacionado com um outro texto dramático, o *Auto de D. Luís e dos Turcos*, igualmente conhecido como *Auto dos Cativos*. Esta tradição já era referida por Faria e Sousa nos seus comentários às *Rimas Varias* de Camões, sem que deixasse de assinalar as dúvidas que suscitava:

«Por suyo es tenido de muchos el otro Auto intitulado, *Don Luís de los Turcos*: y parece dió causa a esto el nombre deste Príncipe y él aver passado a pelear con ellos acompañando a Carlos Quinto. Pero él es de Gil Vicente el moço [...].» Anselmo Braamcamp Freire, que localizou uma edição, impressa em 1572, deste auto nos reservados da Biblioteca Nacional de Madrid (R. 8616), não se interessou em discutir a possível autoria de D. Luís, tendo-se apenas preocupado em contestar a informação de Faria e Sousa quanto à responsabilidade do filho de Gil Vicente na composição desta obra (*Vida e Obras de Gil Vicente*, 2.^a edição, Lisboa, 1944, pp. 345-346).

Como acontece com a sua possível obra dramática, também os trabalhos poéticos do infante D. Luís ainda não mereceram um estudo sério e aprofundado. A fazer-se, essa investigação teria sempre de começar por identificar o *corpus* das poesias que lhe pertencem, o que não se afigura tarefa fácil. De qualquer modo, percorrendo alguns dos cancioneiros de mão mais conhecidos, é possível encontrar perto de uma dezena de textos que alguma vez lhe foram atribuídos. Caberá aqui realçar o papel de Faria e Sousa na preservação de alguns sonetos do infante, mesmo se os quis atribuir a Camões. Como ele próprio confessa, o seu critério de considerar camonianas todas as obras que lhe parecessem dignas do «seu» poeta, mesmo quando isso não correspondesse à verdade, poderia sempre permitir salvar do esquecimento os autores de mérito e dar-lhes a «honra» de serem confundidos com o autor d'*Os Lusíadas*: «y tengalas cada qual por de quien fuere su gusto; que quando sean de otro, él recibirá esta honra de que las tengamos por de Camões; y el Letor nos deve agradecer el darle este luzido entretenimiento» (Tomo Segundo, p. 196, col. 1). São cinco os sonetos que o apaixonado comentador de Camões reconhece ter visto atribuídos ao infante D. Luís nos manuscritos que compulsou: os números 31, 33, 37, 38 e 39 da Centúria III. A autoria do infante é corroborada por outros testemunhos para dois destes textos: o número 31 (*Imagens vãs me imprime a Fantasia*) encontra-se atribuído explicitamente ao irmão de D. João III no *Cancioneiro da Real Academia de la Historia de Madrid* (f.º 19v), enquanto o número 33 (*Mal, que de tempo em tempo vãs crescendo*) se encontra transcrito no *Cancioneiro Fernandes Tomás* (f.º 154v) com a indicação de que pertence a D. Luís. Quanto às restantes três composições, embora não seja possível comprovar a informação de Faria e Sousa,

também não se encontram atribuições a outro autor. Não há, assim, razões para duvidar do que o comentador deixou declarado, podendo mesmo imaginar-se, como já fez Wilhelm Storck, que alguns outros sonetos publicados nas *Rimas* camonianas possam ter sido tomados ao infante. São conjecturas que pouco adiantam, no estado atual do conhecimento sobre a obra lírica deste príncipe. De concreto, podemos apenas assinalar que Faria e Sousa incluiu na Centúria II, com o número 80, um outro soneto que tem sido atribuído ao infante D. Luís, embora existam vários testemunhos que apontam outras autorias: trata-se do conhecido *Horas breves de meu contentamento*. Muito embora a autoria camonianana se encontre atestada noutras fontes (o MS. XXXVI, n.º 32 da Hispanic Society of America e o MS. 3358 da Biblioteca Riccardiana de Florença), o soneto tem sido disputado sobretudo por Diogo Bernardes e o infante. Embora publicado na primeira edição das *Flores do Lima* (1597) e registado como de Bernardes no *Cancioneiro Fernandes Tomás* (f.º 22v), o *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* dá-o ao infante D. Luís e na *Fénix Renascida* existe uma versão também em seu nome (Tomo III, p. 252), a par de uma outra anónima (Tomo V, p. 272). A Biblioteca Pública de Évora guarda dois códices — o CXII/1-36 e o CXIV/1-13 — que atestam, igualmente, que o soneto lhe pertence. Apesar de tudo, a solução mais consensual ainda será considerar a sua autoria incerta, tal como vem indicado no MS. 2209 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo (f.º 151), o que não exclui, como é claro, a possibilidade de ser obra do infante D. Luís...

A estes seis sonetos haverá que juntar um outro, com o *incipit* «À rédea solta corre o pensamento», seguindo a indicação da *Fénix Renascida* (Tomo III, p. 253) e do códice CXIV/1-29 da Biblioteca de Évora. Mesmo se o *Cancioneiro Fernandes Tomás* o dá a Fernão Roiz Soropita (f.º 56), mantém-se forte a probabilidade de ser obra do príncipe. Mais ou menos pacífica será também a atribuição que lhe faz o Manuscrito 63 do Fundo Azevedo da Biblioteca Pública Municipal do Porto das trovas «Ya se te viene llegando» (f.º 6-6v). O texto encontra-se anónimo no *Cancioneiro Luís Franco Correa* (f.º 197v-198) e no manuscrito 9/5807 (antigo D 199) da Real Academia de la Historia de Madrid (f.º 77v-81). No *Cancioneiro de Corte e Magnates* é dado a um Nuno Alvarez Pereira (n.º 160), o que não chega para afastar a possibilidade de ser obra do infante. Para

completar o elenco do que hoje podemos conhecer da obra literária de D. Luís, apontem-se as «Sentenças» *Muito vence quem se vence*, conservadas no fólio 219v do MS. 9/5807 da Real Academia de la Historia de Madrid e no MS. 2209 do ANTT (f.º 123v, com a designação «Avizos»), e o texto em prosa copiado no *Cancioneiro Luís Franco Correa* (f.º 291) com a rubrica «Palavras que o Iffante dom Luis dise a hora de sua morte como em confissão», que também se encontra no MS. 8920 da Biblioteca Nacional de Lisboa. Este magro conjunto mal nos deixa entrever o que terá sido o trabalho literário do infante D. Luís, mas constitui tudo o que, com alguma dose de probabilidade, lhe poderá ser atribuído. Um simples vislumbre do trabalho literário de alguém que poderá ter tido um significativo papel no processo de renovação da poesia em Portugal no século XVI.

BIBL.: RICARD, Robert, «Pour une monographie de l' Infant D. Luís de Portugal», *Études sur l'histoire morale et religieuse du Portugal*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 142-152.

Luís de Sá Fardilha

LUSÍADAS. Surgido no século XVI, este neologismo poético procede do patronímico novilatino *Lusiadae*, -*adum* (no singular, *Lusiades* ou *Lysiades*). A origem e paternidade deste vocábulo, que Camões adotou como título da sua epopeia, está hoje científica e definitivamente estabelecida. Trata-se de uma forma derivada de *Lusus* («Luso») mediante o sufixo grego -*iades* («descendente») e significa etimologicamente «descendentes de Luso», sendo sinónimo de *Lusitani*, «Lusitanos», isto é, Portugueses.

Quanto à autoria do termo, e apesar da diversidade de teses surgidas, o assunto ficou encerrado com os estudos de Carolina Michaëlis, Américo Costa Ramalho e Sebastião Pinho, que provaram pertencer a André de Resende, celebrado humanista português do séc. XVI. O vocábulo *Lusiadae*, -*adum* surgiu pela primeira vez em 1531, no poema resendiano intitulado *Carmen eruditum et elegans [...] aduersus stolidos politioris litteraturae oblatratores*, impresso em Lovaina e mais tarde consagrado com o título de *Erasmi Encomium*. O termo é novamente registado na *Oratio pro rostris* (proferida em 1534 na Universidade de Lisboa), quando

Resende, fazendo o elogio da capital, transcreve um passo do poema *Vincentius, Leuita et Martyr*, então ainda inédito, onde se lê: «ea poterat securus uiuere ulysses / inter Lusiadas». A palavra volta a ocorrer em epístola a Pedro Sanches (1542) e no *Vincentius* (1545), em Epístola à infanta D. Maria (1551), numa ode a D. Sebastião (1567), e, em 1570, no poema a Filipe II, rei das Espanhas. No dizer do próprio autor, em duas conhecidas anotações (livro II, 24 e 48) ao poema *Vincentius*, editado em 1545 — mas em parte já conhecido em 1534 e elaborado nos tempos de Bruxelas, entre outubro de 1531 e outubro de 1532 —, o termo *Lusiadae* foi cunhado à semelhança de *Aenead*, *ae*, *-um* («descendentes de Eneias», «Enéiadas»), que em Virgílio designa os Romanos. A par de *Lusiadae* surge *Lysiadae*, como *Lusitania* a par de *Lysitania*. Etimologicamente, derivam do epónimo *Lusus*, Luso, filho ou companheiro de Baco, segundo a lenda, ou de *Lysa*, ainda que a grafia *Lysiadae*, referida a *Lysa*, seja mais frequente no século XVI.

É o próprio Resende quem, nas referidas notas, reivindica para si, com orgulho, a paternidade não só da palavra *Lusiadae*, mas também a de *Tagides*, *Taganus* e *Transtaganus*. Pela sua indiscutível relevância, importa transcrever o início da nota II, 48: «*A Luso, unde Lusitania dicta est, Lusiadas adpellauimus Lusitanos, et a Lysa Lysiadas, sicut ab Aenea Aeneadas dixit Virgilius.*» Em tradução de Américo Costa Ramalho: «De Luso, de quem foi chamada a Lusitânia, chamámos Lusíadas aos Lusitanos, de Lysa Lysíadas, tal como Virgílio disse Enéiadas a partir de Eneias.»

Criado o vocábulo por André de Resende, outros poetas haveriam de o retomar, como o poeta italiano Britónio, no seu poema em louvor da cidade de Lisboa, editado em Itália no ano de 1546. Britónio, que nos anos 1543-1545, talvez, conviveu em Portugal com vários humanistas, entre os quais André de Resende, fala do Tejo como o rio dos Lisíadas (*Lysiadum fluuii*) e do Mosteiro da batalha, que celebra a vitória dos Lusíadas na Batalha de Aljubarrota, como [...] *belli* [...] *peracti* / *Agmine Lysiadum*. Refira-se também o seu uso em humanistas portugueses, como Jorge Coelho, o poeta áulico a que o próprio Resende se refere numa das mencionadas notas (II. 48), Inácio de Moraes (no poema *Ad na(s)centem prolem Serenissimae Ioannae*, de 1554), Manuel da Costa (num epitalâmio em latim celebrando as bodas dos pais de D. Sebastião, datado de 1552,

recorre à expressão *gens Lysiadum*, entre outras), José de Anchieta (no poema épico *De Gestis Mendi de Saa*, editado em Coimbra, em 1563), Miguel de Cabedo e António de Cabedo, bem como Diogo Mendes de Vasconcelos, biógrafo de Resende e editor do *De Antiquitatibus Lusitaniae*.

Estes poetas novilatinos apreciaram o achado poético e utilizaram-no, como vimos. Mas foi o engenho de Camões que introduziu estes vocábulos na nossa língua. No dizer de Carolina Michaëlis, «Lusíadas» é um «termo poético, altíssimo e verdadeiramente clássico». Além disso, entroncava poeticamente em formas épicas de grande prestígio, incorporando-se nos arquétipos clássicos, nomeadamente na *Iliada* ou na *Eneida*. Convém lembrar, contudo, que o título camoniano *Os Lusíadas* constitui a única ocorrência do vocábulo no poema épico, para lá da sua presença no alto de cada página da edição. E este pormenor dá que pensar. Qual o motivo que terá levado Camões a não introduzir no corpo do poema este achado de tão grande prestígio? Motivos de natureza métrica? Não parece, tanto mais que não faltam no poema vocábulos com idêntica configuração prosódica.

Camões pode ter conhecido o neologismo resendiano ainda antes de, em 1550, sair do reino para África, ou em 1553, antes de partir para Goa, ou então depois do seu regresso em 1569, mas no corpo do poema apenas utilizou, à semelhança dos historiadores e de outros poetas contemporâneos, o termo Lusitano(s), que significava, em rigor, o mesmo: «descendentes de Luso» ou «habitantes da Lusitânia». Qual o motivo, então? Dar-se-á o caso de o título do poema só na fase final ter surgido ao espírito do poeta?

Quanto ao valor simbólico do termo, não oferece dúvidas. A escolha de um patronímico assente no étimo «Luso» correspondia — em Resende e em Camões — ao desejo de individualizar identitariamente um povo que teimava em distinguir-se dos restantes povos hispânicos. Repare-se que o contexto em que o vocábulo é poeticamente utilizado é eminentemente estrangeiro, pois as duas mais antigas ocorrências surgem em poemas elaborados e editados fora do país, em Lovaina e Bruxelas. Deste modo se ligava o Portugal moderno à antiga Lusitânia, uma ligação cada vez mais premente face à pressão que a poderosa Castela exercia sobre este pequeno canto. Em Camões, o herói epónimo Luso é o primeiro dos heróis da nação lusa, na descrição das Bandeiras, e a História de Portugal tem começo com

a referência à Lusitânia. No propósito de distinguir os Lusitanos dos restantes povos peninsulares, André de Resende valia-se da etimologia, historicamente provada ou idealmente mitificada. Assim procederam outros poetas novilatinos, assim fez Camões.

BIBL.: COUTINHO, B. Xavier da Costa, *As Lusíadas e os Lusíadas*, Porto, Livraria Lopes da Silva Editora, 1938; FERNANDES, Raul Miguel Rosado, «A etimologia e a sua finalidade em André de Resende, *De Antiquitatibus Lusitaniae*», in KREMER, Dieter (ed.), *Homenagem a Joseph M. Piel*, Tübingen, Max Niemayer Verlag, 1988, pp. 237-250; NASCIMENTO, Aires A., «Mito e identidade: André de Resende, um catalisador de memória», *Mythos*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, 2008, pp. 7-19; PINHO, Sebastião Tavares de, «A *Consecratio* de Jorge Coelho e a palavra *Lusíadas*», *Decalogia Camoniana*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 7-35; RAMALHO, A. Costa, «A palavra *Lusíadas*», *Estudos sobre o século XVI*, Lisboa, IN-CM, 1983, pp. 221-236; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa, 1979; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, «Lucius Andreas Resendius, inventor da palavra *Lusíadas*», *O Instituto*, 52 (1905), pp. 241-250.

Virgínia Soares Pereira

LUSÍADAS (OS). «*Os Lusíadas* celebram antes de tudo uma conceção da vida que não pertence especificamente à nação portuguesa, mas à história europeia, dentro da qual constitui um momento de altíssima tensão ideal» (RONCAGLIA 1975, p. 281)

«*Os Lusíadas*, ao longo dos séculos, mas sobretudo com o Romantismo, se converteram sacralmente no livro de Portugal, no poema memorial da comunidade» (SILVA 2008, p. 106).

Os Lusíadas são a obra-prima da literatura portuguesa, uma das obras maiores da literatura universal, e aquela que identifica os Portugueses, como povo.

A epopeia foi publicada em 1572; e os estudos dos diversos exemplares que exibem esta data deram lugar a um complexo problema que foi ultimamente elucidado pelos estudos de D. Jackson. Deixemo-lo, pois, de lado.

Pelo contrário, importa, antes de entrarmos noutras matérias, dar atenção à forma como aparece a edição.

«**Um eloquente silêncio do paratexto**» A obra apresenta-se despojada de qualquer paratexto (poemas laudatórios ou introdutórios, epístola dedicatória, prólogo, ...), ou seja, os elementos praticamente obrigatórios

onde o leitor podia colher informação sobre o autor, sobre os apoios que teve para publicar o livro, etc. Com efeito, «os mistérios sobre a 1.^a edição d’*Os Lusíadas* são diretamente proporcionais a um determinado tipo de silêncio que cerca, materialmente, o livro» (HUE 2003, p. 118). Apenas V. M. Aguiar e Silva repara também neste facto, quando diz que «A edição *princeps* de *Os Lusíadas* apareceu desacompanhada de textos paratextuais laudativos, que eram de regra nas edições do tempo» (SILVA 2008, p. 60).

Tendo em conta que a dedicatória a D. Sebastião está incluída no poema, como interpretar a falta dos outros elementos?

Por um lado, deve-se anotar o descuido com que foi feita a edição: Pina Martins observa que «o impressor de 1572 empregou vários papéis que tinha de reserva; se isso costuma acontecer na época, António Gonçalves [neste caso] passou dos limites». E comparando este livro com o *Sucesso do Segundo Cerco de Diu*, de Jerónimo Corte-Real — que oferecera o seu poema ao rei, provavelmente em 1568, sob a forma de manuscrito ricamente iluminado, mas que agora passa à divulgação impressa e escolhe também as oficinas de A. Gonçalves —, podemos verificar um cuidado e um apuro na edição, que deixa a perder de vista a do poema camoniano, a qual ia sendo corrigida à medida que saíam as folhas, de tal modo que ela foi «peculiarmente produtora de exemplares “únicos”» (HUE 2003, p. 116).

Comenta Aguiar e Silva: «É chocante, por contraste, o que sucede com o poema épico de Jerónimo Corte-Real [...] Após o parecer do censor, frei Bartolomeu Ferreira, as demais licenças e o alvará régio, vem uma cornucópia de textos encomiásticos [que o crítico discrimina]» (SILVA 2008, p. 60).

Nesta ordem de ideias, tratar-se-ia de uma edição considerada pelo impressor de somenos importância, e a falta do paratexto apontaria para a pobreza de relações do poeta no meio literário e noutros.

Porém, a explicação pode ser outra: Camões era suficientemente orgulhoso para dispensar apresentações. Num meio onde sempre se sentiu superior, a subordinação aos cânones de apresentação de uma obra, tão nova e diferente como a sua, facilmente lhe pareceria uma inferioridade. Ele que estava habituado a fazer «da necessidade, virtude» (*Carta de Ceuta*), perante a indiferença dos contemporâneos, gostaria de se apresentar assumindo com vaidade a sobriedade da apresentação. Neste

sentido, devemos lembrar que a dedicatória usa também parcimoniosamente das fórmulas de modéstia que a retórica impunha.

Além deste «eloquente silêncio do paratexto» da epopeia, Sheila Hue coloca um outro problema: quer a licença de frei Bartolomeu Ferreira, por parte da Inquisição, quer o alvará do rei, lavrado no Paço, revelam uma rapidez e uma benevolência que dão que pensar. «Que personagem influente teria conseguido tamanha rapidez na obtenção das licenças? Como os versos eróticos, os deuses pagãos e as críticas políticas teriam passado pelo crivo apertado dos censores da Inquisição e do Paço?»

Se, por um lado, Camões tinha chegado a Lisboa, em 1570, em situação de total falta de meios para publicar *Os Lusíadas*, por outro lado parece ter gozado de influências poderosas. Seriam os Vimiosos, que sempre, daí em diante, o apoiaram? A carta de agradecimento a D. Manuel de Portugal, onde o nomeia como mecenas, parece ser de uma época anterior, o que não impede que novas diligências fossem feitas neste momento.

Também havia os dominicanos, com quem Camões manteve, após o regresso a Lisboa, um relacionamento estreito. Frei Bartolomeu Ferreira era dominicano e vivia na mesma casa, em São Domingos de Benfica, de frei Luís de Granada, o confessor da rainha-avó, D. Catarina. Mas tudo isto é do domínio das conjecturas.

A génese do poema e o género literário As descobertas portuguesas, nos séculos XV e XVI, tinham criado a consciência de que se tratava de uma empresa excecional de tal modo que merecia um tratamento literário também excecional — um género que o Humanismo, reavivando o conhecimento das literaturas antigas, tinha revalorizado: a epopeia. Muitos autores portugueses (Sá de Miranda, A. Ferreira, João de Barros e outros) incitavam-se mutuamente à criação do poema épico, pois esse texto fazia falta em face da matéria que o suscitava.

Aliás já humanistas estrangeiros, como Ângelo Poliziano, tinham proposto ao rei de Portugal, D. João II, uma epopeia numa das línguas clássicas, de modo a divulgar esses feitos.

E aquilo que Fidelino de Figueiredo chamou «ambiência lendária» existia realmente em Portugal, com expressões diversas, e criando a expectativa para a obra que faltava e que *Os Lusíadas* vieram preencher. A. Roncaglia, num estudo que ficou célebre, lembra a este propósito as «instruções ditadas por D. Manuel I para uma série de tapeçarias relativas

às descobertas e conquistas portuguesas no Oriente. [...] Na verdade, quem os percorrer ficará impressionado mais do que pela coincidência da matéria, bastante óbvia, pelo aspeto formal das indicações acerca da escolha, da estrutura, da distribuição das cenas, e principalmente acerca do modo de apresentação e dos pormenores significativos a relevar: “a pintura das gentes, cor e vestido e armas ao natural... com toda a frescura que se lhe pode fazer”, e para tudo insígnias campantes e bandeiras desfraldadas» (RONCAGLIA 1975, p. 260)

De acordo com os modelos clássicos tratava-se de um género no cimo da hierarquia literária, um género sublime e densamente codificado. A *Ilíada* e a *Odisseia*, para os Gregos, bem como a *Eneida* para os Romanos, eram os textos que afirmavam não só a importância dessas civilizações, mas também a excelência das suas literaturas. Algo de semelhante importava realizar.

Em 1527, Marcus Hieronimus Vida, publicara a *Arte Poética* que estipulava o cânone do poema épico. Mesmo que Camões não conhecesse este tratado, conhecia profundamente a *Eneida* de Virgílio, obra que estava na base da codificação de Vida.

Recentemente, um estudo de Hélio Alves admite que, no tempo de Camões, a teoria literária era dominada ainda pela retórica laudativa (concretizada no género epidíctico ou demonstrativo) visando a elevação moral do leitor, tendo como grande referência Horácio e não tanto Aristóteles. Este, já redescoberto, traduzido e comentado, só começaria a ser assumido e a ter real influência a partir de Tasso (cuja *Gerusalemme Liberata* se imprime em 1575, em Itália). Assim, a função representativa, determinante em Aristóteles, não se sobreporia ainda à finalidade pedagógica que toda a visão anterior da arte preconizava, de acordo com a cartilha horaciana. Para não falar de alguma influência da obra de Ariosto.

Aurelio Roncaglia (1975, pp. 261-262) que vê *Os Lusíadas* como uma «galeria de retratos e de cenas», de acordo com o princípio horaciano — «ut pictura poesis» — entende que esta epopeia se pode «aproximar [...] dos *Fastos* de Ovídio, dos *Triunfos* de Petrarca, dos *Emblemas* de Alciati».

De qualquer modo, segundo as regras explicitadas e os seus modelos, a epopeia inicia-se com a proposição, a invocação e a dedicatória; a ação começa *in medias res*, de modo a colocar perante o leitor episódios suscetíveis de lhe captar imediatamente a atenção; usa um estilo elevado,

grandiloquente, abrilhantado com latinismos e helenismos, com o aproveitamento frequente de factos e figuras da História antiga e da mitologia clássica, que «para os artistas de quinhentos eram dados culturais familiares e prestigiosos» (RONCAGLIA 1975, p. 274), que luziam como ouro e pedrarias aos olhares dos renascentistas, ainda não «blasés», e que provavam a erudição e a cultura do seu autor — aliás, o termo «lusíadas» é um neologismo culto criado pelo humanista André de Resende; por fim, a epopeia evita a monotonia da tensão épica recorrendo a episódios de tonalidade diferente (bucólicos, elegíacos, eróticos, cómicos). Contudo, aquilo que mais profundamente marcou a epopeia camonianiana foi a modificação que o género épico tinha sofrido com Virgílio: em vez de exaltar proezas individuais, de consagrar um herói sobre-humano, a *Eneida* salienta as finalidades cívicas do heroísmo, dá relevo à nobreza das causas que o herói serve. «[Virgílio] procurou interpretar o significado especial do Império romano e lançar a luz da glória heróica nos feitos deste. Os seus admiradores queriam fazer o mesmo em relação ao seu próprio tempo, valorizar [...] a sua época [...] símbolos e indícios de alguma coisa de espiritual e de eterno» (BOWRA [1945] 1950, p. 22).

Assim, o exemplo e a preceptística convergiam: o modelo de Camões tinha uma *índole pedagógica*.

Este apreço pela *educação* constituía também a linha de força mais marcante do Humanismo — o seu programa pedagógico: o humanista concebia-se como um mentor, aconselhava soberanos e príncipes, determinava o comportamento próprio do cortesão, e escrevia tratados sobre a instrução das crianças, dos jovens e das mulheres. Os ideais cívicos, religiosos e de sociabilidade constituíam o grande objetivo do sua mensagem.

Se Camões tinha outros impulsos de ordem pessoal que o motivassem à epopeia, não o podemos dizer, a não ser observando que na sua família a aventura das descobertas fazia parte da vida do pai e do avô. Este, sendo casado com uma parente, embora afastada, de Vasco da Gama; e o pai, embarcado nas naus da Índia e tendo sofrido naufrágio, obrigatoriamente integravam a expansão portuguesa no universo familiar.

Viria o projeto da epopeia dos primórdios da vocação literária de Camões? Teria surgido aquando da sua partida para a Índia, em 1553, no

momento em que pessoalmente se insere na grande empresa dos Descobrimentos? Nenhum indício nos informa sobre a questão.

Seja como for, também o tema dos Descobrimentos era um tema humanista. Os seus protagonistas pretendiam descobrir quer a cultura antiga, sepultada por debaixo de mil anos de Idade Média, quer aproveitar esta lição para renovarem a visão do homem e do mundo.

Um tema dominante: armas e letras Nesta linha da proposta de novos ideais de vida, toda a epopeia camoniana pode ser lida como a defesa de um valor que o poeta não se cansa de apontar: a conciliação *das armas e das letras*, *topos* que vinha da mais recuada Antiguidade, mas que ganhava especial atualidade num momento em que a grande e a pequena aristocracia, absorvida com o comércio resultante da expansão, e desejosa de enriquecer rapidamente, manifestava desinteresse por se cultivar e por apoiar as artes [«[...] a ventura / Tão ásperos os fez e tão austeros, / Tão rudos e de engenho tão remisso, / Que a muitos lhe dá pouco ou nada disso» (*Os Lusíadas*, V.98)].

Assim, o *topos*, referido em versos lapidares espalhados pelo poema, «Nũa mão sempre a espada e noutra a pena» (*Os Lusíadas*, VII.79); «Nem me falta na vida honesto estudo, / Com longa experiência misturado, / Nem engenho, que aqui vereis presente» (*Os Lusíadas*, X.154), é particularmente desenvolvido no final do Canto V. O ideal não é exposto apenas como uma forma de realização humana harmoniosa, mas em termos de censura duramente zurzida: «Enfim, não houve forte Capitão / Que não fosse também douto e ciente, / Da Lácia, Grega ou Bárbara nação, / Senão da Portuguesa tão sòmente. / Sem vergonha o não digo» (*Os Lusíadas*, V.97). Trata-se de um discurso de grande vigor oratório, que pretende justamente *envergonhar* os destinatários, estabelecendo um paralelismo antitético entre os Portugueses e os outros povos, que prezam o paradigma do herói letrado, personificado por César. Na argumentação persuasiva e eficaz, o texto profetiza a falta de guerreiros corajosos [Nem haverá, se este costume dura, / Pios Eneias nem Aquiles feros» (*Os Lusíadas*, V.98)], uma vez que a coragem nasce das «envejas da ilustre e alheia história» (*Os Lusíadas*, V.92). Com o tema mais em evidência, o poeta entretece um outro, que vem desenvolvendo desde o início do poema: o do *valor do canto*. É o canto que difunde, que ilustra, que

estimula, que perpetua a Fama, tema renascentista por excelência. Sem canto, também não haverá heróis, o povo degenera «não por falta de natura», mas por falta de poetas que mantenham a sua memória.

Pode ver-se na estância 99 deste texto, uma censura aos descendentes de Vasco da Gama («[...] quem na estirpe seu se chama») que se desinteressaram de enaltecer o herói da sua casa.

O espírito antiépico Os valores do Humanismo, a fé afirmada no homem e nas suas extraordinárias capacidades fazem desta epopeia, sem dúvida, um poema renascentista. Porém, simultaneamente, manifesta-se um outro espírito — duvidoso, inseguro, consciente da fragilidade humana: *o espírito antiépico*.

Leia-se o *Velho do Restelo*. No momento da partida da armada de Vasco da Gama, um «Velho de aspecto venerando» ergue-se para dar voz, com eloquência, ao medo perante o desconhecido, revelando as consequências trágicas que muitos dos que estão na praia, a despedir-se, irão sofrer. Mais do que isso, faz uma condenação daqueles mesmos motivos que estavam na origem dos Descobrimentos: a «glória de mandar», a ambição, a honra, a fama, a coragem, ao contrário do que estabelece a cultura vigente, são, na boca do Velho, apenas «nomes com que se o povo néscio engana». Desta empresa não há que esperar senão desastres, perigos e mortes. Não se trata da fala de um louco senil, mas de alguém que usa habilmente o saber humanista e os seus símbolos (Prometeu, Dédalo, Ícaro) juntamente com os bíblicos (Adão). E, por muito que se estranhe, a fala lança uma violenta maldição não apenas sobre todas essas figuras inaugurais, mas também sobre o próprio autor da epopeia: «Nunca juízo algum, alto e profundo, / Nem cítara sonora ou vivo engenho / Te dê por isso fama nem memória» (*Os Lusíadas*, IV.102).

As manifestações antiépicas não se reduzem a este discurso. Vemo-las aparecer em curtos desabafos do «bicho da terra tão pequeno» (*Os Lusíadas*, I.106), no horror provocado perante a doença e a morte (*Os Lusíadas*, V.81-83), de certo modo, no Adamastor (CASTRO 2007, pp. 175-190) cujas vinganças são narradas «numa pausa narrativa mais extensa [no caso] de Manuel de Sousa Sepúlveda, a que consagra as estrofes 46 e 48». Trata-se de um relato de naufrágio de intenso dramatismo, que conclui de modo trágico (CASTRO 2007, pp. 191-226). E, em momentos de balanço, como o final do Canto VII (78-87), onde a cólera perante a ingratidão

d'«aqueles que eu cantando andava», a «pobreza avorrecida», as «tamanhas misérias», os «trabalhos nunca usados» que lhe impuseram enfraquecem de tal forma a inspiração que, para continuar, tem de pedir novo *favor* às Musas. A paragem, e a avaliação que faz daqueles que são objeto do canto, leva-o a estabelecer um critério de seleção dos protagonistas: «[...] que eu tenho já jurado / Que não no empregue em quem o não mereça» (*Os Lusíadas*, VII.83). E, assim, a relação entre o canto e a gente, que se estabelecera na primeira invocação (I.5) inverte-se: não é o valor da gente que determina o canto digno dele; é, pelo contrário, o valor do canto que não deve admitir «quem o não mereça». E o texto enuncia em seguida a lista daqueles vícios que levarão o poeta a excluir determinadas figuras históricas.

Outro momento de balanço e de grande desalento encontra-se no fim do poema (*Os Lusíadas*, X. 145-146): «Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida.» A queixa é sempre a mesma: «[...] de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida». Gente que só pensa no lucro e se mete «[...] na rudeza / Dũa austera, apagada e vil tristeza». O contrário do ideal que propusera: o espírito de sacrifício, o desinteresse, a alegria, o entendimento esclarecido, a elevação pelo mérito.

Estes são alguns dos momentos mais notórios onde se manifesta o contrário da euforia épica.

Camões aprendera como começara e chegara ao auge da aventura da expansão: com heroísmo e valores humanos elevados. Mas vivia já uma outra época, em que os problemas da extensão demasiada do Império se tornam irresolúveis e avultam os vícios e a decadência que Diogo do Couto tão bem caracterizou no *Soldado Prático*. A questão não era apenas moral, mas nesta época era assim que era vista. A vida no Oriente «é um quadro de decadência deplorável, de indisciplina e de corrupção: abusos de toda a ordem dos governadores, dos capitães, dos vedores da fazenda; as armadas são preparadas com desleixo; domina o desperdício na gestão dos dinheiros públicos; o suborno, o roubo e a venalidade são moeda corrente; ninguém está disposto a sacrificar o seu interesse pelo do reino; os criminosos e toda a espécie de burlões ficam impunes; não se faz justiça porque os cargos são vendidos; e os obscuros soldados sobre os quais

assenta a construção do Império, no regresso ao reino, em vez do justo pagamento, encontram desprezo e abandono» (MATOS 2004, p. 22).

Em face de uma realidade tão decepcionante, como manter acesa a chama épica? Aliás, os problemas não se punham apenas na Índia. Na capital tomara-se a decisão de abandonar algumas das praças do Norte de África, pois era impossível mantê-las a todas. Fora uma questão disputada, mas por muito que a razão o justificasse, a situação tinha um ar de debandada. Além de tudo isso, nos anos 50 morre o príncipe D. João, o herdeiro do trono e único sobrevivente de nove irmãos. Seu filho, D. Sebastião, nasce já depois da sua morte. Em seguida, é o infante D. Luís que morre também, perdendo-se outra das possibilidades de sucessão. Pouco tempo depois, morre o próprio rei D. João III, ficando a regência nas mãos da rainha D. Catarina e do cardeal-infante D. Henrique, sendo o herdeiro do trono uma criança de três anos.

Nada disto era animador. «Screvo meu livro à beira mágoa», poderia Camões dizer, com as palavras de Fernando Pessoa (*Mensagem*, «Os Avisos. Terceiro»)

É por esta razão que *Os Lusíadas* continuam a interpelar-nos; revelam uma sensibilidade próxima da atual. São um misto de entusiasmo heroico e de melancolia desalentada. Um texto épico e antiépico. Uma afirmação de fé, com um avesso de dúvida, de descrença, de interrogações. Como assegurar a fama e a recompensa dos heróis quando delas se descrê? Este poema resulta bem mais da consciência *maneirista* da fragilidade, do que da segurança confiante do Renascimento. Esta ambiguidade humana e a radical ambivalência das coisas têm muito mais a ver com os tempos de crise que vivemos do que teria um poema serenamente otimista.

Nacionalismo e universalismo Desde o início da obra que o autor se demarcou das epopeias que o antecedem. Esta não tratará de «[...] vãs façanhas / Fantástica, fingidas, mentirosas», inventando heróis míticos ou exagerando proezas. «As verdadeiras vossas são tamanhas / Que excedem as sonhadas, fabulosas» (*Os Lusíadas*, I.11). *Res verae* e não *res fictae*. Desde o princípio que anuncia matéria histórica: o conteúdo da epopeia consiste na História de Portugal.

História esta que é meticulosamente preparada. Por um lado, pela consulta cuidadosa de fontes (José Maria Rodrigues e outras contribuições posteriores, de entre as quais se releva o ensaio de A. P. de Castro, 2007,

pp. 191-226); fontes estas que vão das crónicas de Fernão Lopes e outras, à *História do Descobrimento e Conquista da Índia* de Fernão Lopes de Castanheda, passando pela relação anónima da viagem de Vasco da Gama, conhecida como *Roteiro de Álvaro Velho*, às *Décadas da Ásia* de João de Barros, às *Lendas da Índia* de Gaspar Correia... Cotejando trechos destas fontes com os passos correspondentes do poema, verificamos o cuidado com que o autor as leu e a forma como aproveitou narrativas diversas, pelo que a sua História de Portugal é de grande fidelidade à verdade histórica. Isto não significa que o poeta não se tenha permitido certas liberdades, como alterar por vezes a ordem dos acontecimentos para obter maior efeito literário, ou que não tenha substituído o verdadeiro pelo verosímil, como quando coloca uma tempestade e o gigante Adamastor na passagem do cabo da Boa Esperança (a qual, nesta viagem, foi tranquila).

A veracidade constitui para o poeta uma superioridade da qual se envaidece. Por contraste com algumas das epopeias que conhecia, não se trata de narrar as façanhas de um herói individual ou de um acontecimento excecional. Trata-se de contar *toda* a História: daí o título, *Os Lusíadas*, uma epopeia coletiva, de modo a poder apreender-lhe a unidade, o sentido. O autor conta a História de Portugal sob o signo de uma mesma finalidade: a luta contra o maometano. Desde os inícios da Reconquista, até às batalhas no Oriente é sempre o mesmo o inimigo que o português enfrenta: o muçulmano. Logo no Canto IV.48, a expansão para África apresenta-se como a continuação da Reconquista. Daí que a mensagem unificadora seja de ordem religiosa. Trata-se de procurar e de responder à pergunta sobre a identidade portuguesa. De certo modo, a grandeza inesperada da empresa a que se votou leva a perguntar *porquê* e *como*. Quem somos? Por que razão nos coube esta missão? Como entender a história passada? E que lições nos dá para o porvir?

A resposta está na aliança entre «a paixão da descoberta e a observância da obediência» (MATOS 2003, p. 41). Com estas características metemos ombros a uma aventura gigantesca que o concerto das nações nos reconhece e admira, e que nos garante o respeito universal. É este o sentido do nacionalismo do poema. Quando hoje, como noutros momentos da História, nos interrogamos sobre a nossa identidade, percebemos que talvez alguma falta de confiança em nós mesmos nos leve a repensar frequentemente a nossa história. Foi isso que Camões teve em vista, e a

resposta que encontra exalta-o porque se dá conta do caráter insubstituível da ação em que nos empenhámos.

Nenhum texto explicita melhor esta ideia do que a chamada «exortação aos cristãos», no início do Canto VIII, um texto prodigiosamente construído, e daqueles que se imprimiu na memória de muitos portugueses. Nesse texto, a história nacional cruza-se com a aflitiva situação internacional: a Europa está, há décadas, sob a ameaça do Império Otomano, que vai avançando, a ponto de conquistar a Hungria e de investir contra Viena em 1529.

Não obstante ver-se reduzida à orla ocidental, a cristandade divide-se e digladia-se, ao ponto de a França se aliar com o sultão da Turquia.

Além de ameaçada pelo inimigo exterior, a Reforma vem rasgar a túnica inconsútil da Igreja. O luteranismo na Alemanha e a igreja anglicana em Inglaterra são feridas que rasgam o corpo de uma Europa que nem sequer toma consciência do seu abatimento.

É neste contexto de enfraquecimento que a ação dos Portugueses — combatendo o Império Turco no monopólio das especiarias, que era uma das fontes da sua riqueza — assume o significado de um punhal nas costas do inimigo. Assim, esta luta representa ainda um episódio de *cruzada* e adquire um sentido religioso de primeiro plano. Os portugueses são aqueles que «à custa de vossas várias mortes / A lei da vida eterna dilatais» (*Os Lusíadas*, VII.3): vencem o turco, e desfazem toda a rede de feitorias e cidades muçulmanas que se espalharam pela África Oriental e pela Índia.

Porém, o caráter universal d’*Os Lusíadas* não se confina a este contexto. Quando se fala da descoberta sem referências particulares, quando o homem se defronta com a natureza imensa e hostil e a vence, quando se aborda o heroísmo em termos gerais, percebemos que a glorificação abrange o homem globalmente concebido. É a feição renascentista que então assume especial vigor: a confiança numa humanidade que pode afirmar-se plenamente, quer no domínio do esforço e da coragem quer na conciliação do amor erótico e espiritual, e da harmonia com a natureza terrena e cósmica. Nos dois últimos cantos da epopeia, essa mensagem avulta com especial vigor.

Os ideais humanos Porém, nem tudo é glória no poema. A pergunta sobre a identidade dos Portugueses fez vir ao de cima defeitos de que

importa tomar consciência e que é necessário corrigir.

Já vimos como lhes censura a falta de cultura, a ignorância, a insensibilidade. E como, no final do Canto VII (78-87), se queixa da ingratidão que lhe manifestaram de tal modo que é levado a estabelecer um critério de exclusão das personalidades que não são dignas de figurar na epopeia. Trata-se de um juízo de ordem cívica: o respeito pelo bem comum. Daí que sejam excluídos os ambiciosos que de forma ilegítima procuram alcançar «grandes cargos», aqueles que hoje chamaríamos demagogos e hipócritas, os que exercem o poder «Por contentar o rei no ofício novo / A despir e roubar o pobre povo», congeminando leis para abusarem dos fracos.

A reflexão sobre a governação era um tema importante na época, sendo muito frequentes os «espelhos de príncipes», que tratavam da educação dos soberanos e do seu «ofício» de exercer o poder. Além desta literatura, também abundava a que tratava dos conselheiros (pense-se no sucesso da obra de B. Castiglione, *Il Cortegiano*). Os companheiros e os próximos dos príncipes deviam estar sujeitos a uma ética responsável, pois influenciavam as decisões do governo. A preocupação com o bom governo, o bom exercício das chefias aparece com frequência na obra, porque, como diziam os antigos, a «história é mestra de vida»; por isso o poeta aproveita as mais diversas ocasiões para apontar comportamentos exemplares ou viciosos. Deste modo, Camões vai delineando uma série de ideais humanos («o sábio capitão», o bom chefe de guerra, o bom conselheiro, o bom cortesão ou o bom vassalo, o bom governante, ...).

Esta mesma consciência cívica explica a admoestação que lança ao próprio rei, censurando-lhe a paixão pela caça e o desinteresse que revela pelo casamento e, conseqüentemente, pela garantia da sucessão (*Os Lusíadas*, IX. 26-30). Este passo, em que o poeta tem a coragem de repreender D. Sebastião, adquire um largo alcance doutrinal: importa distinguir as «cousas que nos foram dadas / não pera ser amadas, mas usadas» (*Os Lusíadas*, IX.25). A caça é uma delas e o rei pratica-a com tal furor que descure os seus deveres e facilita a interferência dos validos em questões onde não deveriam opinar. A advertência dá ocasião a um novo discurso sobre o bom governo, de modo a atingir «os principais», e de novo em nome do «bem público». Denuncia a falta de dedicação à única finalidade que deviam prosseguir, acusa o orgulho, a adulação — «que mal

consente / Mondar-se o novo trigo florecente» (*Os Lusíadas*, IX.27) — e continua, responsabilizando religiosos pela tirania e crueldade com que abusam do povo. Tratava-se de uma alusão a duas personalidades, os irmãos Câmara, com muito poder junto do rei. Voltando ao tema por onde começara, o poeta acaba por fazer deste texto e da sua continuação uma teoria sobre o perfeito amor, o que vem a propósito da cena que vai seguir-se: o encontro erótico dos nautas com as ninfas.

Assim, verificamos que o texto vai apurando a reflexão de natureza pedagógica e ética, construindo, a propósito da narrativa, uma série de modelos exemplares.

«Em uníssonos com a pintura mais consciente do nosso Renascimento, ela impõe-se uma finalidade demonstrativa e ética: sublinha a nobreza do homem e despertar assim consciência e gosto em outros homens. Pintura, sim, mas no sentido mais completo: pintura moralmente intencionada.

Os Lusíadas pretendem ser um poema humanístico *De dignitate hominis*, e o seu apresentar a história em figuras — processo formal que tende a fixar presenças ideais e momentos absolutos [...] — é uma consciência adopção das formas que o platonismo renascentista propunha como mais idónea e eficaz para este fim» (RONCAGLIA 1975, p. 259).

O heroísmo e os valores O mais importante destes modelos, e sobre o qual percebemos que Camões meditou longamente, é o do herói. Se nos perguntarmos quem é o herói d’*Os Lusíadas*, teremos alguma dificuldade em responder. Vasco da Gama tem necessariamente um papel preponderante. Mas, pela própria gravidade e prudência que o seu posto implica, sentimos que não é uma figura que empolgue o poeta e os leitores. Há uma vibração de entusiasmo no tratamento de Afonso Henriques ou de Nuno Álvares Pereira que nunca o Gama desperta.

Em vez de designar um herói, Camões opta por traçar uma teoria do heroísmo, que está patente no final do Canto VI.95-99.

Trata-se de uma teoria impessoal, que ninguém personifica; um modelo, o que, aliás, está de acordo com a opção manifestada no título: um herói coletivo. Note-se que o texto em questão nunca usa um sujeito substantivo, mas sim pronomes como *ele* ou *nenhum*.

Do trecho conclui-se que todos podem ser heróis. Porém, poucos atingem esse grau de aperfeiçoamento e de valor: os que o atingem são exceções, e por essa razão distanciam-se do homem comum.

Como chegar lá? A primeira exigência prende-se com uma distinção feita no poema entre *nobreza* e *fidalgia*. «Não encostados sempre nos antigos troncos / Nobres de seus antecessores.» (*Os Lusíadas*, VI.95). As qualidades não se herdam pelo sangue, não transitam de pais para filhos. Resultam de uma conquista claramente individual. Aliás o texto, que poderia ser frio e neutro, dada a sua índole teórica, vai fazer uso de recursos no sentido da concretização, de modo a dar-lhe um vigor excecional. Está neste caso o *tronco*, que designa a árvore genealógica, mas à qual é possível alguém *encostar-se*. Deste modo, a metáfora enfraquecida pelo uso recobra vigor designando um verdadeiro tronco de árvore. Em suma, para se ser herói não basta pertencer a uma ilustre estirpe.

Porém o pensamento do poeta é mais complexo: leiam-se as estâncias 39-42 do Canto VIII, no final do discurso de Paulo da Gama. Trata-se de uma reflexão sobre a arte, aqui designada por *pintura* (pois, na época, *pintura* designava toda a arte), e sobre as condições que a favorecem («honra, prémio, favor que as artes criam»), ou que lhe faltam. «Muda poesia é a pintura, e reciprocamente a poesia pretende ser “pintura falante”: *pintura que fala*, como o próprio Camões a define um pouco mais adiante (VIII.4).

Reconhecer-se-á que o dito de Plutarco [...] se tinha tornado, na cultura renascentista, quase um lugar-comum [...] De facto a pintura [...] tinha assumido no século XVI a função de arte-guia.» (RONCAGLIA 1975, pp. 254-55)

Mas, como dizíamos, a arte depende das condições que a favorecem ou que lhe faltam. Trata-se da questão do mecenato, fundamental para o artista do Renascimento. A falta de apoios terá como consequência que nem todos os homens ilustres sejam conhecidos, pois não haverá quem deles se ocupe, e os «viciosos sucessores / Que degeneram, certo, e se desviam / Do lustre e do valor dos seus passados» (*Os Lusíadas*, VIII.39) são os culpados dessa situação. Põe-se então o problema: quem é que aprecia o valor da arte e a patrocina? De entre os que têm meios para o fazer, Camões distingue os fidalgos e os burgueses. Estes são imediatamente excluídos, pois «os seus não querem ver pintados / Crendo que cores vãs lhe não convenham, / E, como a seu contrairo natural, / À pintura que fala querem mal» (VIII.41).

Evidentemente, restam os fidalgos ricos «Que, com costumes altos e excelentes, / Sustentam a nobreza que lhe fica; [...] Mas destes acha poucos a pintura» (VIII.42).

De acordo com o texto, só os nobres são capazes de apreciar a arte. Não deixa de ser estranho que o poeta esqueça o papel importante desempenhado na promoção artística por grandes mercadores ou banqueiros, particularmente em Itália. Voltando à questão do heroísmo, deduzimos que, se a boa linhagem não é condição para se ser herói, o amor pela cultura é necessário para obter o modelo de herói culto que o autor preconiza.

Digamos que a coragem, o espírito de sacrifício, a *virtù* do herói, tem apenas uma dimensão individual. Mas a cultura, o amor das artes exigem tempo, comunidade e gerações: «a acumulação do património que se herda, o afinamento do gosto, o hábito no domínio de técnicas e de saberes, o reconhecimento social que legitima o “otium” e que valoriza as “inutilidades” que a arte e a cultura constituem numa perspectiva grosseiramente pragmática» (MATOS 2003, p. 71). Tudo isto se prende com problemas já abordados: a governação, a privança do príncipe; e um outro, que é o da riqueza.

Sobre os ricos sem linhagem, dizia A. Roncaglia no trecho citado: «Culpa de reis, que às vezes a privados / Dão mais que a mil que esforço e saber tenham.» Na sua opinião a riqueza deveria provir da justa retribuição pelos serviços prestados. Camões discordava que os reis favorecessem os seus funcionários mais próximos, ministros, vedores da fazenda e outros: esses que chama «privados». Não compreendia que a complexidade do estado moderno começava a exigir uma administração abundante, custosa e competente. Os cargos desempenhados neste âmbito não podiam, pensava, comparar-se ao valor dos guerreiros e dos homens da cultura.

Verificamos assim que em certos aspetos o poeta depende ainda de uma mentalidade medieval, que valoriza a genealogia e a relação direta com o soberano, o pacto feudal donde derivava o poder delegado. Quando observámos que o poeta exaltava a aliança «do espírito de obediência e da descoberta» que, no seu ponto de vista, caracterizava os Portugueses, estávamos a reconhecer a sua dependência de dois tipos de mentalidade: a medieval e a renascentista. E, de facto, esta hesitação entre valores antagónicos caracteriza o poema e manifesta-se sobretudo ao nível dos

símbolos. Se tomarmos como critério de importância relativa as repetições de referências feitas nas duas narrações da História de Portugal, a de Vasco e a de Paulo da Gama, verificamos que duas figuras são lembradas por ambos: Afonso Henriques e Egas Moniz.

E é, de certo modo, estranho que isto aconteça, uma vez que o gesto de Egas Moniz representa o reconhecimento da culpa da desobediência de Afonso Henriques, uma censura «irada» ao seu procedimento revoltoso.

O poeta divide-se entre a admiração pelas duas figuras e por aquilo que ambas simbolizam. «Oh grão fidelidade portuguesa» (*Os Lusíadas*, I.41): Egas Moniz, «Pera leais vassalos claro espelho», encarna a lealdade ao suserano e à palavra dada, ou seja, a mentalidade medieval.

Por sua vez, Afonso Henriques, desrespeitando a palavra dada por Egas, como condição da libertação dele, príncipe, e revoltando-se contra o suserano e contra a própria mãe (que não pode deixar de assumir a imagem de *mãe-pátria*) representa o valor contrário: a independência, a criação de novos valores, tudo aquilo que a epopeia celebra desde a proposição: o quebrar dos humanos limites, o ultrapassar dos «vedados términos».

O poeta não vive este conflito sem inquietação. Por isso, não deixa de lembrar o castigo que D. Afonso sofreu, ao quebrar as pernas em Badajoz: «tanta veneração aos pais se deve» (*Os Lusíadas*, I.33).

Assim, *Os Lusíadas* oscilam entre valores contrários: os que se fundamentam no respeito, na conservação, e que, em última análise, o arquétipo da *terra* simboliza — defendendo a estabilidade, a consolidação do reino, a concentração e a defesa. Por outro lado, cantam os descobrimentos, o quebrantar dos limites impostos ao homem, chamando-lhe «atrevimento» e «grandíssima ousadia». É um novo sistema de valores, baseado na descoberta, e assumido pelo arquétipo do *mar*, com todos os significados e conotações inerentes: risco, perigo, atração pelo desconhecido, pelo longínquo, dispersão.

De certo modo estes símbolos assumem também um significado sexual. A terra está ligada ao feminino, quase maternal. Enquanto o mar se torna um apelo à afirmação da virilidade. Aliás o vocabulário empregue pelo poeta condiz com esta interpretação. O mar é aquilo que se vai *abrir*, *forçar*. A epopeia conta uma história de rivalidade com os deuses marinhos que assume também essa dimensão. Ao ultrapassar os limites e ao vencer Neptuno, os Portugueses possuem Tétis, ao contrário do Adamastor, que acaba a chorar a impossibilidade do seu amor.

Porém, por muito contrários que sejam estes valores e as mentalidades que lhes estão subjacentes, o poeta não procura substituir um valor pelo outro. Aquilo que pretende (e nisso assume um dos ideais do Renascimento) é a conciliação destes contrários. Uma vez que toda a história se conta em termos de cruzada, e que as descobertas no Oriente vão refletir-se justamente na missionação, compensando o enfraquecimento da cristandade na Europa, o valor das descobertas e da rutura acaba por ser englobado no espaço maior que a evangelização

abrange, reparando divisões e fraturas com uma *unidade* concebida em novos termos.

Toda esta consideração feita em torno do heroísmo e dos valores nos leva a um outro ponto: até certa altura, o modelo que Camões teve presente foi o dos portugueses historicamente conhecidos. Porém, a partir do momento em que desenha o modelo do herói culto, não encontra na História de Portugal uma figura que lhe corresponda, e, a partir daí, o heroísmo passa a ter expressão teórica, sem suporte numa representação concreta.

Alteram-se inclusivamente os pressupostos epistemológicos do poema. Até este ponto, o modo de aceder ao saber era de raiz empírica: imitar a realidade histórica. A partir desta fratura, a epistemologia de Camões passa a ser platónica: imitar a realidade que se conforma com os modelos, com os arquétipos.

Esta mudança decorre de uma decepção com os Portugueses, decepção cujas expressões temos vindo a registar.

E torna-se incontornável a questão: *Os Lusíadas* são uma obra de glorificação e confiança ou de desalento e descrença?

Por um lado, na sua aparência mais visível, apresentam uma história em que a aventura chega a bom termo, obtém as finalidades propostas, em que os inimigos ficam vencidos e os heróis, reconhecidos e recompensados. Além disso, uma outra história que sempre acompanha a principal, *a do canto*, também se desenvolve de forma feliz: o poeta entrega-o ao rei, como um valor patriótico que assim será recebido.

Porém, o lado sombrio, que encontrámos no *Velho do Restelo* e noutros passos de decepção e cansaço, também adquire expressão nítida.

A. J. Saraiva entendia que Camões, como humanista, mostrava neste episódio não se identificar com a matéria narrada. A questão parece-me mais complexa: Camões identifica-se com a epopeia que escreve e, ao mesmo tempo, assume um ponto de vista contraditório, questionando os valores em nome dos quais as descobertas se fizeram; ao contrário da conciliação dos valores que, em última análise, pretende fazer na epopeia, neste discurso, o poeta exacerba a contradição, dá toda a força e todo o peso às razões do Velho. Tem consciência dos desastres e das catástrofes a que conduz a audácia desmedida, de tudo aquilo a que o homem se expõe quando se lança em empresas de alcance desconhecido. Por isso assimila

os descobrimentos aos atos inaugurais e calamitosos de Prometeu, Ícaro e Adão. Este lado antiépico adquire uma expressão peculiar na recompensa dos heróis, nos Cantos IX e X.

Camões prepara-lhes uma recompensa incomparável: vão ser recebidos pelas ninfas numa ilha paradisíaca, um verdadeiro *locus amoenus*, onde as belas deidades se deixarão cativar pelos navegantes e lhes darão a compensação erótica de tantas privações e trabalhos. Posteriormente serão conduzidas a um palácio, onde Thetys, a rainha das ninfas, lhes preparou um banquete magnífico. Durante o banquete, uma ninfa vai narrar a parte da história que é posterior à descoberta do caminho para a Índia, o que permite aos navegantes conhecer o futuro. E, por fim, no cume de um monte, Tétis mostra-lhes, no ar, um globo que constitui um «transunto reduzido» (uma miniatura) da máquina do Mundo. Através das explicações da deusa, os portugueses têm acesso à visão e ao funcionamento do cosmo, e, em seguida, da geografia que a sua viagem não lhes permitira abranger. Não se podia desejar mais! Depois de satisfeitos os sentidos e o desejo de afeto, são-lhes abertas as portas do saber de forma mais ampla do que seria possível imaginar.

Porém, este prémio magnífico esconde uma falha: passa-se no plano do mito, o que é incongruente com uma epopeia que se gaba de não contar senão «puras verdades». A Ilha dos Amores não existe. Trata-se de uma ficção, de uma *fábula sonhada*. Não contente com isso, é o próprio texto que vai explicar a metáfora que tão demoradamente elaborara, o que equivale a destruí-la: «Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas, / Tétis e a Ilha angélica pintada, / Outra couisa não é que as deleitosas / Honras que a vida fazem sublimada» (*Os Lusíadas*, IX.89). E desfaz mesmo o embalo de verosimilhança que se goza numa história: «Estes e outros Barões [...] / Fazendo-se na terra bravos Martes, / Virão lograr os gostos desta Ilha» (*Os Lusíadas*, X.73).

Perante uma tal inconsistência, por que razão continua Camões a prometer aos heróis a recompensa dos feitos? Por uma razão simples: está na sua mão conceder ou não o prémio, porque, em última análise, a Ilha e as suas delícias são a metáfora do Canto. É este o verdadeiro prémio, e não há outro.

As honras e o dinheiro? «Milhor é merecê-los sem os ter, / Que possuí-los sem os merecer» (*Os Lusíadas*, IX.93).

Destino ou liberdade? Quando tratámos do tema do heroísmo, houve um aspeto que omitimos: segundo o conceito formulado, o homem pode subtrair-se à sedução da Fortuna e triunfar dela (desprezando as «honras e dinheiro», não cedendo aos «apetitos», adquirindo uma vontade forte de modo a derrotar a entidade tirânica «Que não sofre a nenhum que o passo mude / Pera algũa obra heróica de virtude» (*Os Lusíadas*, I.96).

Adquirir essa vontade passa por duras provas, como «[...]buscar, co seu forçoso braço, / As honras que ele chama próprias suas; / Vigiando e vestindo o forjado aço, / Sofrendo tempestades e ondas cruas, / Vencendo os torpes frios no regaço / Do Sul, e regiões de abrigo nuas, / Engolindo o corrupto mantimento / Temperado com um árduo sofrimento» (*Os Lusíadas*, VI.97).

Como vimos, a formulação de um modelo impessoal arriscava-se a ser fria, se não tivesse concretizações possantes como estas, onde a um vocabulário justo e vigoroso se junta, por exemplo, a figura do zeugma que incide na palavra *temperado* dando um inesperado realismo a uma das piores provas da viagem.

A enumeração destas provas continua, em seguida, com uma curta cena de arrepiante dramatismo: «E com forçar o rosto, que se enfia, / A parecer seguro, ledó, inteiro, / Pera o pelouro ardente que assovia / E leva a perna ou braço ao companheiro» (*Os Lusíadas*, VI.98).

Através destas provas o homem autodomina-se, assume a condução do próprio destino e liberta-se da Fortuna.

Fortuna, fado, destino, estrelas, ventura, sorte são denominações perfeitamente equivalentes na obra camoniana. E em toda a obra lírica, esta entidade misteriosa determina a mundividência do poeta.

Na época, a questão *liberdade ou destino* não era de modo algum fácil de resolver. Desde a mais remota antiguidade, a maior parte das crenças e das filosofias afirmava a dependência da vida humana da conjunção astrológica do nascimento. Era uma crença que se estendia à medicina, aos climas, à história, às religiões, etc. Uma *ordo rerum* que abrangia tudo e era consensualmente aceite pela mentalidade vigente.

A Igreja opunha-se-lhe, objetando com a aptidão humana para o livre arbítrio. Mas mesmos os teólogos acabavam por ceder à pressão da crença milenarmente enraizada, «procurando técnicas (“as interrogações”) que

permitissem subtrair-se à influência astral ou escolher a sua estrela» (MATOS 2008).

Pico della Mirandola defendeu no seu *Discurso sobre a Dignidade do Homem*, em 1493, um ponto de vista de imensa repercussão. O homem não está predeterminado, pois Deus lhe diz: «Tu, não constrangido por nenhuma limitação, determiná-la-ás para ti [a tua natureza], segundo o teu arbítrio, a cujo poder te entreguei» (PICO DELLA MIRANDOLA 1989, p. 53).

Mas, citando Eugenio Garin, existia «uma espécie de tensão profunda entre a instância humanista do Renascimento, que opõe a obra livre do homem ao determinismo natural, e a conceção de um renascer inscrito num carácter cíclico que parece subordinar qualquer acontecimento da história humana aos movimentos celestes» (GARIN 1997, p. 53).

O domínio do destino na obra de Camões tem uma força e um poder de insídia inelutáveis. Toda a visão da própria vida e personalidade se faz sob a égide desta entidade soberana, e, neste caso, maléfica. Ao longo de toda a obra sempre tomou esse domínio como adquirido e falou dele em todos os tons: desde o mais ligeiro, nas trovas em redondilha, ao tom joco-sério dos *Disparates da Índia*, até à congeminação filosófica das *Oitavas ao Desconcerto do Mundo*, bem como às queixas dolorosas em que elabora uma espécie de autobiografia na canção *Vinde cá meu tão certo secretário*.

Para ter afirmado o contrário na epopeia, uma grande revolução interior teve de operar-se. Assim, *Os Lusíadas* são também um poema excecional neste sentido: afirmam a possibilidade de o homem se autodeterminar. Apresentam o homem como um ser suscetível de se libertar.

Realidade histórica e mitologia Vimos como o poeta se orgulha de elaborar uma epopeia de «puras verdades», que tem como argumento um feito verídico, a viagem de Vasco da Gama de descoberta do caminho da Índia, e como pano de fundo toda a História de Portugal.

Mas a epopeia não prescinde, nem podia prescindir, do recurso à mitologia; fazia parte do programa literário que o género impunha.

Como é que um poeta cristão, que canta justamente feitos onde a dimensão religiosa está em primeiro plano, compatibiliza esse facto com o uso abundante, entusiástico e criativo da mitologia clássica?

Esta coexistência do real e do imaginário levanta problemas iniludíveis. E problemas de vária ordem.

Uma das tendências críticas procura reduzir a mitologia à realidade, acentuando, por um lado, que as ações se passam em planos paralelos que nunca se encontram, podendo, portanto, interpretar-se um deles de modo inocentemente metafórico. É o ponto de vista mais comum e que tem entre os seus defensores personalidades como António Salgado Júnior. Além disso, esta explicação está de acordo com o *evemerismo* a que o próprio poeta recorre para explicar que os deuses começaram por ser homens fora do comum que, com a fama, passaram à categoria de deuses (*Os Lusíadas*, IX.90-92); e também com uma outra explicação dada no Canto X (82-85), segundo a qual os deuses são apenas os nomes dos astros, através dos quais Deus governa o mundo — não diretamente, mas através das «causas segundas» que estes astros designam. «Só pera fazer versos deleitosos / Servimos; e, se mais o trato humano / Nos pode dar, é só que o nome nosso / Nestas estrelas pôs o engenho vosso» (*Os Lusíadas*, X.82).

Há quem julgue ver nestas estâncias uma exigência da censura. Mas não se trata de uma leitura consensual; longe disso.

Em contraste com a opinião que acabamos de expor, encontra-se uma outra, antagónica, que foi defendida por António José Saraiva. Este autor, numa fase em que posições ideológicas o levavam a desvalorizar a história dos Descobrimentos, mas brilhante como sempre nas suas análises, valoriza principalmente a criação mitológica, aquilo que chama «a comédia dos deuses», na qual vê «a única acção do poema» (SARAIVA [1946] 1995, 109), aquela que garante a sua *unidade*.

Aqui, Saraiva toca num ponto crítico (o da unidade) ao qual teremos de voltar.

Mas o seu ponto de vista, como modo de compatibilizar os dois mundos, o histórico e o mitológico, e de fazer uma leitura aceitável da obra, não é convincente.

Voltando a este problema, também devemos notar que a teoria anterior tem pontos fracos evidentes.

Com efeito, os dois planos não só não são paralelos, como confluem de vez em quando, produzindo trechos em que a incongruência salta aos olhos. Pensemos nos inícios da narrativa da viagem e nos percalços que resultam da armadilha por que passam os mareantes ao largo de Mombaça, onde buscam um piloto. São enganados, aliás com a cumplicidade de Baco, e, ao quererem aproximar-se de terra, o que seria desastroso,

sentem-se empurrados no sentido contrário. Os marinheiros levantam grande celeuma, o que é interpretado pelos indígenas que estão a bordo como a descoberta da cilada. Com medo, estes debandam precipitadamente e, finalmente, Vasco da Gama percebe que acaba de escapar de uma armadilha. Agradece a Deus, mas entretanto a oração é escutada pela deusa favorável aos Portugueses, Vénus, que vai ter com Júpiter para o persuadir a ajudar os seus protegidos.

O mínimo que se pode dizer é que se trata de uma divina confusão!... A confusão da coexistência de dois universos incompatíveis. Uma enorme incoerência, porque — embora possamos colocá-los em planos completamente diferentes no que toca à crença — cada um deles traz consigo uma visão do mundo e do homem, uma racionalidade e uma sensibilidade que entram em conflito.

A crítica neoclássica foi a que mais duramente censurou este problema (P. Rapin, Voltaire, Verney, J. Agostinho de Macedo).

Mas desde a publicação da obra que ele era sentido. E justamente o censor da obra, frei Bartolomeu Ferreira (na censura que faz da obra), tratou-o com grande pertinência: «somente me pareceu que era necessário advertir os Leitores que o Autor, pêra encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos portugueses na Índia, usa de ãa ficção dos Deuses dos Gentios. E ainda que santo Augustinho nas suas *Retractações* se retracte de ter chamado no livro que compôs *De Ordine*, às Musas Deusas, todavia, como isto é poesia e fingimento, e o Autor como poeta não pretenda mais que ornar o estilo poético, não tivemos por inconveniente ir esta fábula dos Deuses na obra, conhecendo-a por tal e ficando sempre salva a verdade da nossa santa fé, que todos os Deuses são Demónios».

Como vemos, o censor deu-se conta da incongruência e justificou-a com explicações de ordem literária: encarecimento e ornato. Quanto ao mais, toda a gente entendia que ficção é ficção. O politeísmo greco-latino não rivalizava com o cristianismo na cultura do século XVI.

Mas aceitando a incongruência, e sem querer ir mais longe, por agora, na sua explicação, a questão dá-nos a oportunidade de aprofundar aspetos ainda só parcialmente observados:

a) *A veracidade*. Analisámos acima a veracidade histórica.

Mas a verdade que o poeta canta «nua e pura» que «Vence toda grandíloca escritura» (*Os Lusíadas*, V.89) tem um outro lado, o da

realidade natural, que num poema de viagem desempenha um papel não despreciando: a visão das regiões desconhecidas, o contacto com novas civilizações, seus povos e costumes, com uma flora e uma fauna inesperadas, com fenómenos climatéricos imprevistos...

Para alguns leitores, este aspeto tem sido de grande relevo. Orlando Ribeiro cita Alexandre von Humboldt: «Aquela peculiar concepção da Natureza que tem a sua origem na própria observação, brilha no mais alto grau da grande epopeia nacional da literatura portuguesa» (RIBEIRO 1980, p. 156).

De facto, o poder de observação, o rigor e a informação respeitantes à geografia, à etnografia, à astronomia, etc., são tão interessantes e alteram a visão do mundo do poeta de tal modo que o próprio estilo se altera. Pode falar-se de um *estilo realista* em oposição ao estilo erudito, grandioso e ornado com os labores oratórios e mitológicos.

Neste domínio, Camões faz apelo à sua própria experiência. Ele próprio refez a viagem do Gama, passando por trabalhos e situações muito semelhantes, e apreciando-as com a sua sensibilidade singular. Isto não significa que para a descrição de certos fenómenos não tenha usado também fontes literárias, como parece ser o caso da leitura do *Roteiro de Lisboa a Goa* de D. João de Castro. Vasco Graça Moura (1983) mostra uma relação intertextual significativa.

Nestes textos, o poeta põe de lado a grandiloquência épica, e basta-lhe a matéria do que vai vendo para descrever quer os primeiros contactos na ilha de Moçambique, com a surpresa e a alegria de rever gentes depois de muitos meses de mar, quer a curiosidade de observar os traços exóticos e muito outros episódios que se concentram particularmente no Canto V: o fogo de santelmo, «[...] o lume vivo / Que a marítima gente tem por santo» (*Os Lusíadas*, V.18); a tromba marítima; o uso do astrolábio e os contactos com os indígenas, onde tem lugar o episódio humorístico de Fernão Veloso (*Os Lusíadas*, V.24-36); o outro, de tonalidade ameaçadora da passagem do cabo Tormentório, onde o autor coloca a figura do Adamastor (*Os Lusíadas*, V.39-60); a luta contra as correntes contrárias (*Os Lusíadas*, V.67); finalmente, o encontro de gentes que conhecem o caminho para a Índia, no rio dos «Bons Sinais» (*Os Lusíadas*, V.78), a limpeza das naus «de limos, cascas e ostrinhos, / Nojosa criação das águas fundas» (*Os Lusíadas*, V.79), a descrição arrepiante do escorbuto «Que tão

disformemente ali lhe incharam / As gengivas na boca, que crecia / A carne e juntamente apodrecia» (*Os Lusíadas*, V.80-83); e já no Canto VI, a tempestade (70-84) (17-23) constitui uma obra-prima de descrição, ao mesmo tempo que debate sobre as condições e formas de saber, em suma, sobre o conhecimento.

O texto tem um intenso visualismo, pela capacidade de dar a ver formas e substâncias, de acompanhar o dinamismo do processo desde «o vaporzinho» à «grande coluna [...] e à nuvem negra», pelas imagens — *fumo, cano, masto*, e sobretudo pela imagem da *sanguessuga*, a qual tem, ela própria, movimento; pela sinestesia de visão e de sonoridade: «estava-se com as ondas ondeando»; pela expressividade dos verbos: *sorver, levantar-se, rodear-se, ia-se acrescentando, estreita, alarga, chupava, ondeando, espessava, engrossa e cria, enche, aumenta, recolhe, chovendo, etc.*

Ao mesmo tempo que descreve vai explicando, de tal modo que o leitor compreende por que razão a água evaporada que chove já não contém sal.

Em contraste com esta descrição que não precisa do mínimo recurso mitológico, é interessante observar a pintura de Tritão (*Os Lusíadas*, VI.16-19), que tem sido apreciada como prenúncio do estilo barroco. A imaginação inspirada na mitologia, desentranha-se em pormenores, numa profusão ornamental, e na sugestão do relevo, formas côncavas e convexas, como a concha que serve de trombeta, e uma mistura de *limos, cabelos, mariscos, musgos*, miríades de «pequenos animais [...] camarões e cangrejos [...] ostras e birbigões» (VI.18). Ao contrário do texto anterior, onde tudo é claro e nítido, aqui obtém-se uma impressão de confusão, de sujidade, de modo que se torna impossível distinguir a figura com nitidez.

Voltando à tromba marítima, notemos como, apesar da complexidade do fenómeno, tudo é objeto de visão. *Ver* é o verbo da perceção visual, mas posta à prova pela dúvida «(e não presumo / Que a vista me enganava)» (V.19); porém, *ver* não equivale a *conhecer*. O poeta refere, em primeiro lugar, a perceção dos «rudos marinheiros / Que tem por mestra a longa experiência» (V.17), mas não se identifica com esse ponto de vista, pois eles julgam «as cousas só pela aparência»; basta-lhes a observação superficial, episódica e ingénua. Contrapõe-lhe «os que têm juízos mais inteiros, / Que só por puro engenho e por ciência / Vêem do mundo os

segredos escondidos». Estes que perscrutam para lá das superfícies das coisas, estão, por sua vez, limitados pelo saber exclusivamente livresco.

Daí o orgulho com que conclui: «Vejam agora os sábios a escritura / Que segredos são estes de natura!» (V.22 — ver também a estância 23).

Como vemos, o conhecimento, e um conhecimento atualizado, refletido, filosófico, posto à prova, constitui um dos valores a que o poema dá relevo. O poeta faz-nos compreender que as descobertas são *consequência de conhecimento* acumulado e provado à custa das mais perigosas experiências; como são também, por outro lado, *fonte de conhecimento*.

Para «as mais altas vozes do neoplatonismo humanístico [...] a contemplação visiva não é um fim em si mesma, mas meio voluntariamente pretendido para realizar uma plenitude generosa de alegria vital. Esta plenitude de alegria [...] é necessariamente plenitude de conhecimento. [...] As letras [...] têm uma insubstituível função educativa; fornecem às novas gerações um alimento indispensável para garantir a continuidade da evolução histórica» (RONCAGLIA 1975, pp. 283-284).

É quando desdobramos o mapa-múndi para acompanhar as regiões que os Portugueses descobriram que temos a noção da grandeza do empreendimento e do seu alcance no plano do saber.

Torna-se inevitável lembrar F. Pessoa: «Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. / Deus quis que a terra fosse toda uma, / Que o mar unisse, já não separasse. [...] E viu-se a terra inteira, do repente, / Surgir redonda do azul profundo» («O Infante», *Mensagem*).

Já vimos como a recompensa dos heróis passa pela satisfação do saber. Tornar acessível aos descobridores a visão de conjunto da extensão revelada pelas descobertas portuguesas; e, além da visão geográfica, proporcionar-lhes a visão cosmológica assume um importante valor simbólico. «A descrição da máquina do mundo, a explicitação do sentido alegórico do elemento mitológico e a narração dos feitos futuros [...] obrigam-nos a ler a acção épica como criação de uma nova cosmogonia. À consagração dos homens pela fama acresce a sua consagração pelo acesso ao conhecimento profundo da harmonia do mundo e do sentido da acção épica nesse mesmo mundo [...] o lugar em que se realiza a utopia renascentista.» (PIRES 1984, p. 483)

b) *Onde falha a veracidade* Temos analisado o desequilíbrio que resulta da coexistência da matéria histórica com a mitologia. Mas há no poema

outra incoerência mais grave: a mistura da verdade histórica com a ficção.

Estamos a pensar, neste momento, no facto de a recompensa dos heróis ser de ordem fabulosa, mítica, pura criação imaginária do poeta. Tal como ele mesmo diz: «Que as ninfas do Oceano, tão fermosas, / Tétis e a Ilha angélica pintada, / Outra couisa não é que as deleitosas / Honras que a vida fazem sublimada» (*Os Lusíadas*, IX.89). A ilha e todas as suas delícias não passavam de metáfora da honra; honra essa que — como o poeta aponta, no caso, Duarte Pacheco Pereira (*Os Lusíadas*, X.23-24) — também muitas vezes é negada aos que mais a merecem. Os heróis são muitas vezes esquecidos ou injustamente tratados: esta é a realidade do domínio das «puras verdades», que Camões conhece bem.

Por isso, o seu poema ficcional, inventa a ilha angélica, e toda a recompensa magnífica de que os heróis são objeto, sabendo e explicando que ela não passa de uma metáfora esplêndida do único prémio que está na sua mão prometer: a Poesia que, pela fama, pereniza a memória.

Aires do Nascimento sugere que a abordagem tão livre que o poeta faz dos mitos clássicos provenha do magistério de André de Resende, o qual «s'impose par une érudition à la mesure de son époque et de sa nation et fournit les éléments fondamentaux d'un imaginaire au service de l'identité nationale» (*Europa Humanística*, «Andreas de Resende, un exemple portugais», p. 5 web).

Porém, esta conclusão do poema, que termina recompensando imaginariamente heróis de feitos históricos concretamente realizados, fragiliza a sua estrutura. Como pode a epopeia «acender o peito», continuar a estimular os homens a competir com os grandes já passados, se o ceticismo e a dúvida passaram a dominar. É o próprio *ethos* épico que fica comprometido. As estâncias 92 e 93 do Canto IX são de uma insigne nobreza ética: «Por isso, ó vós que as famas estimais, / Se quiserdes no mundo ser tamanhos, / Despertai já so sono do ócio ignavo, / Que o ânimo, de livre, faz escravo. // E ponde na cobiça um freio duro, / e na ambição também, que indignamente / Tomais mil vezes, e no torpe e escuro / Vício da tirania, infame e urgente; / Porque essas honras vãs, esse ouro puro, / Verdadeiro valor não dão à gente; / Milhor é merecê-los sem os ter, / Que possuí-los sem os merecer.» Mas não conseguem esconder a incerteza que implicam.

Fazem-nos pensar de novo na definição de heroísmo feita no final do Canto VI.99: «Destarte se esclarece o entendimento, / Que experiências fazem repousado, / E fica vendo, como de alto assento / O baxo trato humano embaraçado. / Este, onde tiver força o regimento / Direito e não de afeitos ocupado, / Subirá (como deve), a ilustre mando, / Contra vontade sua, e não rogando.» Dá-se um processo de elevação interior, que «esclarece o entendimento», e através do qual o herói adquire uma superioridade natural sobre os homens comuns. E, «onde tiver força o regimento direito», coisa que o poeta sabe ser raro, «este» ocupará cargos de chefia e responsabilidade, mas não porque os deseje. Está sobranceiro, desinteressado do poder, «de entendimento [...] repousado», e se o exercer será «contra vontade sua, e não rogando».

Já nos referimos à mudança moral que se deu entre o início dos Descobrimentos e a época em que Camões viveu, e, sobretudo, à da época em que *Os Lusíadas* são publicados. O sentimento de decadência era geral, o receio do desastre do Império, e até do reino, pressentido ou adivinhado entre os mais lúcidos. Ora, a ilusão do prémio prometido reflete justamente este espírito de incerteza e de desconfiança relativamente ao amanhã. Um pessimismo que dita a despedida do poeta, cheia de tristeza: «Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida» (*Os Lusíadas*, X.145).

c) *O imaginário*. Já por duas vezes citámos versos da *Mensagem* de F. Pessoa de modo espontâneo, como forma de dizer aquilo que não se poderia dizer melhor.

E, de facto, a leitura que hoje fazemos d'*Os Lusíadas* é posterior ao conhecimento desse pequeno livro que foi o único que Fernando Pessoa publicou em vida, e que, por razões que não sabia explicar, era o único que considerava acabado. Questão tanto mais surpreendente quanto se trata, evidentemente, de uma réplica d'*Os Lusíadas*, apesar de o poeta tudo ter feito para rasurar essa relação. Aquele que quis ser o «supra Camões», viveu no mais alto grau a chamada «angústia da influência» (Harold Bloom), a ponto de cometer o «assassinato ritual» daquele que era o seu precursor (LOURENÇO 1980, p. 67).

A nossa leitura d'*Os Lusíadas* está marcada pela densidade simbólica, pelo nimbo de desconhecimento com que Fernando Pessoa aborda as

figuras e o sentido da História de Portugal, pela melancolia da sua visão, pela mistura de crença e de descrença, pela consciência de que só a ficção dá sentido àquilo a que chamamos realidade, e que esta, sem um sujeito que interprete, selecione, simplifique, metaforize... se reduz a um amontoado de factos amorfos.

«O mito é o nada que é tudo», diz Fernando Pessoa no início do poema *Ulisses*. Ou seja, não tem existência real, mas cria. Nem sempre o homem utiliza uma linguagem racional, conscientemente elaborada; para enunciar situações que o ultrapassam, que são problemáticas, que não consegue analisar com lucidez, onde não consegue distinguir os factos dos afetos (receios, medos, desejos), recorre ao mito, ao sonho, à fábula, à lenda, à poesia.

E assim, Camões — dividido entre o pessimismo e a consciência do que havia de grandioso e de sublime naquilo que conta — faz do mesmo modo: o mito permite-lhe dizer de forma magnífica o lado solar da aventura que devia ser celebrada.

Assim também a nossa leitura deve deixar-se empolgar; e levar a sério a aposta que o poeta faz na mitologia de um modo que não é apenas decorativo, mas sim estruturante: *Os Lusíadas* não podem ser lidos sem a rivalidade com os deuses, e sem a Ilha de Vénus. São estes os mitos criados por Camões (o Adamastor insere-se na rivalidade com os deuses), e permitem ao poeta fazer a sua leitura da história que conta.

A rivalidade com os deuses inicia-se com a hostilidade de Baco, por razões que derivam do «seu significado geopolítico, político-religioso e político-militar, a sua significação imperial [...], como conquistador celebrado e como civilizador da Índia. [...] O que origina a ira e o ódio de Baco é saber que o céu tinha determinado uma *translatio imperii*, fazendo de Lisboa uma nova Roma (VI, 7) isto é, o novo centro do poder religioso, político, militar e económico, reduzindo ao silêncio [...] a fama das vitórias históricas alcançadas por Alexandre e por Trajano — *Cale-se de Alexandre e de Trajano / a fama das vitórias que tiveram* (I, 3) e condenando ao esquecimento [...] as suas façanhas nas orientais partes» (SILVA 2008, p. 139).

A ação de Baco consiste em colocar no seu partido os deuses marinhos, para o que faz um discurso de grande energia oratória (*Os Lusíadas*, VI.7-34) que termina com o receio da divinização dos navegantes: «Vistes, e

ainda vemos cada dia, / Soberbas e insolências tais, que temo / Que do Mar e do Céu, em poucos anos, / Venham deuses a ser, e nós, humanos».

E é isso mesmo que acontece: os nautas derrubam os deuses. O acasalamento com as Ninfas simboliza justamente a divinização — tomar o lugar dos deuses. Desta forma, o poeta proclama o caráter singular da aventura portuguesa: o domínio dos mares. Triunfaram.

Assim este mito torna-se a mola real da ação da epopeia: a expressão de uma vitória gloriosa; e traduz a euforia, o entusiasmo, a confiança nas capacidades humanas que estão na sua origem. O homem é capaz de derrubar os limites traçados à sua ação, afirmar o valor do esforço, do saber, da vontade.

Passando à Ilha dos Amores: ela articula-se, evidentemente, com o mito anterior, pois concretiza a vitória. Mas vai muito para além disso. Penetra jubilosa no mundo do sonho, de modo a negar os limites da razão e da consciência, para acreditar na utopia, na possibilidade de o desejo atingir o seu fim. A beleza em todo o esplendor, um hino de prazer, sensualidade, e afeto, um modelo de amor pleno, inocente e total — sem insatisfações, ciúmes, saudades, pecado, remorsos — tudo isso se torna possível na ilha que se subtrai ao tempo.

É o avesso da vida e da história, das suas frustrações e mediocridades, do seu absurdo e do sua ignomínia.

O Humanismo teve um importante gosto pela utopia. E o Renascimento ansiava pela conciliação dos contrários. Ora este mito concretiza justamente essas tendências, na medida em que faz a «celebração do amor como universal energia redentora do homem e do mundo» (SILVA, p. 151): realizado em plenitude, o homem vive uma experiência em que volúpia e amor espiritual não se excluem; em que se insere harmoniosamente no cosmo que compreende; em que nenhum remorso vem ensombrar a miragem de uma felicidade absoluta.

Composição, narração, descrição Para escrever a obra, o autor deparava-se com problemas diversos; por um lado, materiais extensíssimos e de grande diversidade e heterogeneidade — toda a História de Portugal; temática relativa à geografia descoberta, com os seus povos, costumes e fenómenos climatéricos desconhecidos pelo leitor; por outro, o argumento mitológico, que além de ser obrigatório, de acordo com os cânones do género, adquire aqui o valor estruturante que

observámos. Além disso, Camões pretende veicular uma série de modelos ideais de comportamento, exercer uma pedagogia com alcance nacional, o que exigirá também os incentivos e as admoestações convenientes.

Era preciso ser conciso: uma epopeia não pode estender-se indefinidamente sob pena de perder a energia que caracteriza o género; era preciso ordenar, compor, cuidar a *dispositio*: a ordenação cronológica teria efeitos enfadonhos. E havia, por fim, o problema da **unidade** do poema; mesmo que ela não se concebesse em termos aristotélicos, o sentido estético de Camões, e a norma de *equilíbrio* da estética clássica (CASTRO 2007, p. 228) não lhe permitiria prolixidade, nem a uma estrutura «enciclopédica», como parece sugerir Hélio Alves. Ao abordar a crítica dos séculos XVII e XVIII, cita José Agostinho de Macedo: «podemos dizer que Camões não intentara compor um Poema Épico, mas Encyclico, que abrange muitos objectos e muitas acções» (*apud* ALVES 2001, p. 200).

Mas a crítica a partir do século XVII está toda ela marcada pela exigência aristotélica da unidade de ação, que pode não ser aquela que Camões adotou.

Aliás, a unidade de ação não é a única forma de unidade possível, nem tem de prevalecer sobre outros elementos da diegese, pois como sabemos, pela história da literatura, a ação combina-se de diferentes formas, com outros elementos (personagens, tempo, narrador, discurso...), adquirindo maior ou menor relevo segundo os períodos, as tendências, os casos.

O problema está em saber como procede o poema para «travejar num só corpo textual figuras e acções que [...] não possuem dependência orgânica entre si» (*apud* ALVES 2001, p. 200)

Camões cuida da composição de forma consciente e atenta ao conjunto. Não justapõe, nem admite uma estrutura episódica.

A. Pinto de Castro (pp. 227-241) tratou justamente de *Os Episódios n'Os Lusíadas*, de uma forma perfeitamente apoiada na teoria poética de então e numa finíssima análise da função e complexidade da sua articulação no conjunto da obra.

O poema utiliza diferentes estratégias: coloca em primeiro plano a história da viagem de Vasco da Gama, que será o fio condutor da obra, a partir do qual se inserem outros discursos, históricos ou não. Entretanto a narrativa mitológica, a «fábula dos deuses», como dizia A. J. Saraiva,

interrompe sem cerimónia (digamos que apenas segundo um plano retórico que visa, a longo prazo, o engrandecimento das descobertas) a ação histórica, sempre que lhe convém. No caso dos trechos históricos — através de anacronias, como sempre se fez na arte narrativa —, o poema vai revelando, em segundo plano, partes diferentes da História de Portugal, anteriores ou posteriores à viagem central. Assim, a primeira narrativa feita por Vasco da Gama, ao rei de Melinde e a seu pedido, trata toda a História de Portugal e da própria viagem do Gama, com a passagem do cabo das Tormentas e o Adamastor, inclusive, até ao ponto onde estão. Trata-se da maior analepse, que se estende do Canto III ao V. No Canto VI temos o episódio dos Doze de Inglaterra que é contado por Fernão Veloso aos companheiros que estão de vela, para impedir que adormeçam. Entretanto prossegue a ação principal, e tem lugar a chegada à Índia, a Calecute (*Os Lusíadas*, VI.92-94).

Neste ponto, depois do discurso sobre o heroísmo, com que termina o Canto VI, e o da Exortação aos cristãos, com que inicia o VII, a ação continua: fazendo a descrição geográfica da Índia, relatando o encontro com Monçaide que esclarece os navegantes sobre a terra, história recente, usos, religiões e costumes, o desembarque do Gama, a descrição das portas do templo e depois a dos portais do palácio, e, finalmente, a receção do Samorim, onde Vasco da Gama faz as propostas de aliança de que o rei o incumbira. Segue-se a procura de informações por parte dos indianos, e a visita da frota portuguesa pelo Catual. Vai ter lugar uma nova analepse, uma vez que é nesta ocasião que Camões sintetiza a História de Portugal; mas antes disso, o poeta introduz um discurso invocando as musas e fazendo as queixas amargas já referidas.

O Canto VIII começa logo com a galeria das bandeiras, e a sua explicação feita por Paulo da Gama, o que se prolonga até à estância 38.

Foi este passo que Aurélio Roncaglia comentou no seu notável estudo, considerando-o como uma «chave de leitura» do poema, um trecho que exemplifica a solução estruturante da composição no seu conjunto. Isto é: *Os Lusíadas* seriam antes de mais uma galeria de figuras, com excursos maiores ou menores, quer para as diversas ações, quer para a mitologia, quer ainda para os discursos que veiculam a mensagem mais direta do enunciador.

«Uma evocação visiva e emblemática de figuras heróicas e de empreendimentos guerreiros, escolhidos entre os mais significativos da história portuguesa.

Não é esta a própria imagem da poesia de Camões? Não apenas um episódio, mas de todo o poema?» (RONCAGLIA 1975, p. 254).

Ut pictura poesis. «“Muda poesia” é a pintura, e reciprocamente a poesia pretende ser “pintura falante”: *pintura que fala* como o próprio Camões a define (VIII 4)» (RONCAGLIA 1975, p. 254) [...] «para uma tal arte, que subordina a palavra à visão, seria de verdade difícil imaginar símbolo mais pertinente do que oferecido pelo episódio das bandeiras, onde a palavra tem a função didascálica de imagens pintadas» (RONCAGLIA 1975, p. 257).

A confirmar a sua tese, o crítico lembra que este episódio é precedido por um outro, a descrição dos relevos «figurando cenas da antiga história indiana [ou seja] *histórias figuradas*: história traduzida em representações figurativas» (RONCAGLIA 1975, p. 258). E continua mostrando como Camões procede de acordo com a poética do «*Ut pictura poesis* [...que] afunda as suas raízes num estrato anterior ao do florescimento maneirista, [...] essencialmente [o] do neoplatonismo quatrocentista» (RONCAGLIA 1975, p. 267).

Esta poética tinha produzido «uma educação do olhar que não deve considerar-se apenas individual, mas deve reportar-se a toda a cultura de uma época, dominada por uma valorização sem precedentes da arte pictórica» (RONCAGLIA 1975, p. 262). E prossegue mostrando como o olhar de Camões se assemelha ao de um pintor, falando da sua paleta, da sua técnica pictórica, do «carácter tímbrico do seu cromatismo», e até do modo como «tratou as sonoridades verbais como se fossem notas de cor» (RONCAGLIA 1975, p. 271).

A este propósito, importa lembrar a importância das **descrições** n’*Os Lusíadas*. Já vimos, quando referimos a tromba marítima, que Camões é um génio na descrição. Estas são abundantes, umas breves, outras alongando-se quando o argumento o exige; não resistimos a fazer menção das descrições das batalhas. A propriedade do vocabulário, sobretudo dos termos técnicos relativos às armas (capacetes, farpões, lanças, arnês, espada...); a consideração dos sentimentos dos guerreiros (valentia e coragem «ferina», fanfarronice, medo, cobardia, ódio, ...); o colorido das

bandeiras e dos «vestidos», o sangue no ferro, nos corpos, na verdura; a imaginação dos efeitos de luz; os gritos de guerra lançados pelos capitães, o ruído, a «grita», a estridência das armas arremessadas, os relinchos dos cavalos, o som das trombetas, e da terra que hiperbolicamente estremece e retumba; e, finalmente, as imagens oportunas: «[...] o rábido moloso / Contra o touro remete, que fiado / Na força está do corno temeroso» (*Os Lusíadas*, III.47) «Qual o membrudo e bárbaro Gigante, / Do Rei Saul / [...] Despreza o fraco moço mal vestido, / Que, rodeando a funda, o desengana», (*Os Lusíadas*, III.111) a «[...] parida lioa, fera e brava» (*Os Lusíadas*, IV.36). Este parece ser um dos temas que mais estimula a imaginação do autor.

Maria Lucília Gonçalves Pires (1984, pp. 475-483) ocupou-se de um tipo especial de descrições, a *ecphrasis*, «descrição verbal de uma obra de arte plástica [...] e d] a função destes excursos descritivos na organização narrativa» (PIRES 1984, pp. 476-477); e analisa a descrição «das portas do palácio de Neptuno», «a dos portões da cerca do palácio do Samorim», e finalmente: a descrição das bandeiras no Canto VIII «e dos feitos heróicos nelas representados». No primeiro caso conclui que as imagens da descrição têm «uma *função indicial*, imagens premonitórias»; no segundo caso, esses aspetos «permanecem velados, como as palavras enigmáticas de um oráculo»; no terceiro, a autora vê «a exaltação da própria poesia, a “pintura que fala”. Poesia que é canto, a harmonia dos versos em que a história se plasma; poesia que é transfiguração da história: mais que imitação do real, é concretização de uma ideia universal de heroísmo. Não é a poesia que imita a pintura, mas a pintura que se reduz a poesia: verbo e canto» (PIRES 1984, p. 482). O génio manifesta-se em todos os ângulos.

A coexistência do verdadeiro com o fabuloso equaciona-se em termos diferentes. Se, por um lado, serve ainda para solucionar problemas narrativos referentes ao futuro da história posterior à viagem de Vasco da Gama (caso da profecia de Tétis, no Canto X), na maior parte dos casos a coexistência não é pacífica: resulta numa duplicação da ação, que não deixa de ser sentida, mesmo se menorizarmos a importância desse tipo de unidade; e impede a leitura da epopeia como uma história inteiramente verídica, em razão do carácter fabuloso dos dois últimos cantos. Também Roncaglia sublinha que a «vitalidade artística [da fábula mitológica é] frequentemente superior à das vicissitudes humanas. Teremos de

reconhecer que, aqui, o ornato prevalece sobre a estrutura» (RONCAGLIA 1975, p. 272)

Porém, «a poesia de Camões rivaliza com a pintura não tanto através de processos imitativos e descrições eternamente “pitorescas”, como através da *apreensão fulgurante e sintética de sugestões intimamente “pictóricas”*» (RONCAGLIA 1975, p. 276, *itálicos meus*). Citámos abundantemente este estudo pois a sua tese sobre a composição do poema conjuga-se particularmente bem com a nossa.

Por um lado, quanto ao plano histórico, tudo se integra num conjunto coerente. Não é a história que possui unidade, mas sim a permanência de uma mesma interpretação da História de Portugal, em função da qual se seleccionam as figuras, os episódios e as cenas. Deste modo, a selecção que o poeta faz destes elementos tem que ver com o «gosto da selecção e da composição iconográfica [... e] surge-nos como uma marca de legitimação literária acerca de um recurso de visualização emblemática da história» (RONCAGLIA 1975, p. 261).

Relembrando o que foi dito atrás sobre os modelos exemplares que Camões idealiza, na meditação ética que vai fazendo, encontramos-nos de novo com o estudo de Roncaglia. A propósito da crítica de A. J. Saraiva sobre a falta de unidade, replica o crítico italiano: «Se ao poema falta um verdadeiro protagonista individual, isso corresponde certamente a uma intenção propositada do poeta o qual, já na proposição, decalcada sobre o virgiliano *Arma virumque cano*, substitui significativamente o singular *virum* pelo plural *barões*. [...] Mas nem, por outro lado, parece poder repetir-se [...] que protagonista é o povo português como unidade colectiva. A coletividade é sim idealizada como portadora de um ethos de *gente marítima* (I 62), *gente belígera* (I 34), *poucos quanto fortes* (VII 3), o *ethos* daquela *Portuguesa alta excelência / de lealdade firme e obediência* (V 72); mas em primeiro plano, relevados por uma consciência aristocrática mais em sentido intelectual do que social, são sempre singulos indivíduos e *feitos singulares* (I 15) [...] enquanto permanece à margem [...] *o pobre povo* (VII 95) [...] Os valores que Camões extrai da história são os individuais do heroísmo humanístico, e *Os Lusíadas* celebram não um indivíduo nem uma colectividade, mas uma pluralidade de heróis-indivíduos, irmanados apenas pela tensão sobre-humana das suas qualidades humanas» (RONCAGLIA 1975, p. 261).

Quanto à matéria mitológica, devemos reconhecer que ela ganha vida própria, sendo, no entanto, profundamente articulada com as principais finalidades do poema: a rivalidade com os deuses, que manifesta a vitória final, e a recompensa dos heróis. Entretanto, longos trechos como o retrato de Vénus, a imagem de Tritão, o Adamastor e muitos outros desempenham o papel ornamental numa profusão descritiva e num deleite pictórico que se justifica por si mesmo.

Quanto aos dois últimos cantos — que inevitavelmente criam, na leitura racionalista que fizemos, o desequilíbrio estrutural referido —, podemos admitir que a abundância de explicações alegóricas, bem como o lastro de desilusão que não pretende já disfarçar-se, juntamente com o deleite magnífico que tende a assumir o primeiro plano, acabam por resolver, ao menos parcialmente, esse desequilíbrio.

Reatando com o que se disse sobre a forma de perceber a unidade histórica, devemos acrescentar a importância crescente que assumem *os discursos* proferidos pelo enunciador, ou por personagens que assumem a sua voz. São de cariz muito diferente: oratórios, exortativos, melancólicos, confessionais, pedagógicos, elegíacos, ... No entanto, são estes que hoje em dia lemos mais frequentemente e que se gravam na memória, não apenas pela atualidade que lhes encontramos, mas também porque julgamos ver neles a mensagem principal do poeta: uma mensagem cívica e pedagógica.

Se tivermos ainda em conta que é através destes discursos que se cumpre a finalidade épica — celebrar os heróis, bem como denunciar e corrigir as injustiças e desconcertos dos homens; o poeta está empenhado em estabelecer uma identidade para Portugal, em veicular uma mensagem de carácter nacionalista, em intervir na vida do seu tempo, e, por fim, em exaltar as capacidades humanas —, percebemos que não é na diegese que devemos procurar a unidade do poema. «De facto [...] o poema pode ler-se (ou *deve* ler-se) *como um longo discurso ilustrado por trechos narrativos, [descritivos e dramáticos] e não como uma narração entrecortada por discursos.*» (MATOS 2003, p. 109).

Classicismo ou Maneirismo? Várias vezes ao longo deste estudo aludimos à sensibilidade maneirista que inspira a epopeia. Para isso, usámos o conceito no sentido estabelecido por V. M. Aguiar e Silva em 1971.

Em A. Roncaglia (1975, pp. 264 e ss.), o termo também aparece, embora os sentidos não sejam inteiramente sobreponíveis. O crítico italiano refere-se, aliás, a estudos de Hatzfeld sobre o «estilo manuelino», embora não o identifique com aquilo que designa como Maneirismo.

Como se sabe, autores há, como Delumeau, indiscutíveis na sua competência sobre o Renascimento, que integram nesta categoria periodológica boa parte dos fenómenos a que chamamos maneiristas: a melancolia, o sentimento de fragilidade do homem, a obsessão com o pecado, em particular com o pecado original, as dúvidas sobre a salvação, o medo como sentimento religioso prevalecente.

Seja como for, esta categoria parece a mais adequada para definir uma *forma mentis*, feições de sensibilidade e de estilo que se manifestam n' *Os Lusíadas*.

Sem dúvida que de uma forma geral a epopeia é uma obra clássica.

Mas a latitude deste termo torna-o insuficiente para abranger a complexidade daquilo que designámos como espírito antiépico, todos os sintomas de desilusão que vão ao ponto de inventar uma Ilha dos Amores, uma recompensa fictícia para heróis históricos, o sentimento de desequilíbrio que temos vindo a analisar na estrutura da obra e que são responsáveis por uma unidade oscilante, ou então por uma composição que se vai tornando progressivamente discursiva, em detrimento da narração que parecia dever ocupar o núcleo principal da epopeia.

Não negamos, como não o fizemos, o ímpeto humanista e renascentista da obra. Ela continua, apesar de tudo, a confiar nas capacidades humanas, e a celebrar não apenas os heróis portugueses, mas a tender a uma glorificação universal do homem — a sua capacidade de realização, de descoberta, de vitória sobre as limitações naturais; a sublinhar a aptidão para o conhecimento, cujos limites são consideravelmente alargados; a realizar o amor em plenitude, e, finalmente, a afirmar o seu poder de construir a própria vida, de ser sujeito e não objeto do seu destino.

Porém, estamos perante uma obra bifronte: os valores da épica e da confiança são desmentidos repetidamente por uma voz antiépica. Nada amordaça a consciência crítica do autor. Ele vai dando atenção, talvez progressivamente, aos sinais de decadência da situação crítica que se agrava com a passagem dos anos, tanto em Portugal como nessa unidade maior que lhe importa sobremaneira, a cristandade. Os erros, os vícios, as

infâmias que presença tornam-se-lhe cada vez mais insuportáveis, tanto mais que alguns o atingem diretamente.

O poeta duvida e sente medo. Por estranho que pareça, cria uma figura perturbante que encarrega de desdizer com autoridade e em voz altissonante o contrário da mensagem épica: «Oh! Maldito o primeiro que no mundo / Nas ondas velas pôs em seco lenho!» (*Os Lusíadas*, IV.102)

O terror cala-se no fim do episódio, mas é ainda uma outra forma de temor que se denuncia no avesso da apoteose magnífica do final do poema, que encobre sob as promessas do prémio, um pessimismo corrosivo e descrente.

«Este final, com a sua ambivalência, com a distância que vai do ser ao parecer é sintoma da insegurança que atinge o próprio equilíbrio da obra, a sua coerência e até o seu poder de persuasão. Arruína até certo ponto a finalidade épica que a anima. [...] O poema tende à unidade glorificante, mas permanece na dualidade; esta tensão interna constitui uma das manifestações mais nítidas de maneirismo» (MATOS 2003, p. 112).

Provavelmente, Camões mudou de programa ao longo da obra, e orientou-a no sentido pedagógico, dando cada vez mais importância aos discursos assumidos pela voz do enunciador (ou de seus substitutos). Não foi certamente alheio a esta mudança o caráter frágil e breve do Renascimento português; num universo onde persistem mundividências e estilos de uma Idade Média tardia, a Contrarreforma instala-se logo após a conclusão do Concílio de Trento, e se as intenções de renovação religiosa são evidentes, não menos evidente é o clima de insegurança e de medo que a Inquisição traz consigo.

A própria poesia lírica de Camões é testemunha de uma sensibilidade religiosa dolorista, de uma forte presença da consciência de pecado, de uma fé receosa e incerta da sua compatibilidade com a razão humana.

Autor ou herói? À medida que se dá a mudança de que falámos, verificamos que se avoluma a presença do enunciador. Os discursos vão ganhando importância, e vemos aparecer a figura do humanista pedagogo que aponta o ideal, que admoesta, que ensina.

Considera-se em geral que a épica deveria implicar um certo apagamento do sujeito enunciador, em favor da objetividade daquilo que é cantado, de tal modo que o tom natural e conveniente a este género deveria ser o da serenidade que o distanciamento do enunciador garantiria.

Porém, no Canto X.128 lemos o seguinte, com referência direta ao rio Mecong: «Este receberá, plácido e brando, / No seu regaço os Cantos que molhados / Vêm do naufrágio triste e miserando, / Dos procelosos baxos escapados, / Das fomes, dos perigos grandes, quando / Será o injusto mando executado / Naquele cuja Lira sonora / Será mais afamada que ditosa.»

Trata-se da referência ao naufrágio que Camões sofreu no regresso do Oriente, no qual perdeu tudo, a não ser o poema que salvou a nado.

Vemos assim que o poeta se designa a si mesmo como uma das personalidades que fazem parte da gesta, e que é digno de ser mencionado. E não apenas como um navegante entre outros, mas como um herói poeta: «Pera servir-vos, braço às armas feito; / Pera cantar-vos, mente às Musas dada» (*Os Lusíadas*, X.155).

O Camões-personagem faz uma aparição dramática neste episódio biográfico que o confirmou no mito que Portugal criou em torno dele, que a iconografia consagrou, e que «repercutiu na memória coletiva como símbolo indelével: o do poeta náufrago que luta com as águas para salvar o maior bem — o poema» (MATOS 2003, p. 115).

De repente, tomamos consciência de que esta personagem, que também é o autor, não escreveu a epopeia em Lisboa, a partir de livros, mapas e roteiros. Participou dos perigos, sofreu naufrágios e outras provas, experimentou a curiosidade, o êxtase da vitória, mas também o medo, as ânsias e o desejo da Ilha dos Amores. E veio a saber depois o que era não ser reconhecido, a sofrer na carne «o injusto mando executado», e ficar ignorado e esquecido.

Assim, neste final do poema o sujeito irrompe, ao menos para dar relevo ao valor que vai oferecer ao rei: o canto.

Como vimos, as ações do poema, entretencem-se sempre com esta outra história, particularmente visível nas invocações às Musas: o *canto* que se planeia, que se vai fazendo apesar das vicissitudes, que por vezes fraqueja, que talvez mude de programa, e que acaba por cumprir-se.

No início, a dedicatória introduz «no poema uma personagem fundamental [...] — a personagem do rei D. Sebastião». Depois de observar, «como era norma do código épico, o tópico exordial da *maiestas tua / humilitas (paruitas) mea* [...] este] tópico é, porém, logo esquecido e, solicitado o favor régio, às formas imperativas — inclinai... — sucedem-

se formas [...] que anunciam ao rei a forma e a matéria do poema e que transformam a dedicatória num orgulhoso metatexto de poética explícita» (SILVA 2008, pp. 101-102).

Agora reata-se esse diálogo (*Os Lusíadas*, X.145-156). Começa no tom de cansaço e decepção «Nô mais, Musa, nô mais [...]» queixando-se da Pátria «[...] que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / Dũa austera, apagada e vil tristeza».

A sua vida está misturada no poema. E este obteve uma altura sublime. Sente-se seguro para, liberto das regras, dar livre voz a si mesmo, com autoridade para recomendar os heróis, ditar ao rei como deve recompensá-los, e dizer-lhe com quem deve aconselhar-se. «Tomai conselho só de exp'rimmentados, / Que viram largos anos, largos meses».

Como se de súbito se lembrasse do decoro da *maiestas tua / humilitas mea*, repreende-se: «Mas eu que falo, humilde, baxo e rudo, / De vós não conhecido nem sonhado? / Da boca dos pequenos sei, contudo, / Que o louvor sai às vezes acabado» e continua lançando com altivez: «Nem me falta na vida honesto estudo, / Com longa experiência misturado, / Nem engenho, que aqui vereis presente, / Cousas que juntas se acham raramente» (*Os Lusíadas*, X.154).

Camões projetou-se profundamente na sua obra: a sua situação social, o modelo de heroísmo que propõe, o seu naufrágio, o seu serviço desinteressado, os desencantos, as ingratidões, o receio de que aquele canto, a joia preciosa e ímpar que estende ao rei não seja sequer recebida.

Seja como for, ele aí está: «Pera servir-vos, braço às armas feito / Pera cantar-vos, mente às Musas dada» (*Os Lusíadas*, X.155).

Num poema que não designa nenhum herói, Camões apresenta-se com a imagem que o concretiza.

Orgulho e narcisismo?

Seja como for, Portugal sempre o amou perdidamente, e anseia por merecer a obra e o génio que lhe foi dado.

BIBL.: ALBUQUERQUE, Luís de, *Sobre o Ambiente em Que Camões Planeou Os Lusíadas*, Lisboa, Academia das Ciências, 1980; id., «Sur quelques textes que Camões consulta pour écrire *Os Lusíadas*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 35-49; ALBUQUERQUE, Martim de, *A Expressão do Poder em Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1988; ALVES, Hédio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, C. I. E. C., 2001; BOWRA, C. M., tradução portuguesa de A. A. Dória, Porto [1945] 1950, «Camões

and epic of Portugal», *From Virgil to Milton*, New-York, pp. 86-138, 1967; CASTRO, Aníbal Pinto de, *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; *Catálogo da Exposição Iconográfica e Medalhística de Camões*, introdução, seleção e notas por J. V. de Pina Martins, Lisboa, IN-CM, 1972; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões. O Épico*, Livraria Bertrand, 1968; DELUMEAU, Jean, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIII-XVIII siècles)*, Paris, Libr. Arthème Fayard, [1983] 1994; id., *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, [1967] 1973; FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Épica Portuguesa no Século XVI*, Lisboa, IN-CM, [1950] 1987; GARIN, Eugenio, *O Zodíaco e a Vida; a Polêmica sobre a Astrologia do Século XIV ao Século XVI*, Ed. Estampa, 1997; HUE, Sheila Moura, «Os Lusíadas de 1572. O eloquente silêncio de um paratexto», *Revista Camoniana*, 3.^a série, Bauru, S. Paulo, 2003, vol. 13, pp. 115-134; LOURENÇO, Eduardo, «Camões e Pessoa», *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Sá da Costa Editora, [1980] 1983; MACEDO, Jorge B. de, *Os Lusíadas e a História*, Lisboa, Ed. Verbo, 1979; MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Tópicos para a Leitura de Os Lusíadas*, Lisboa, Ed. Verbo, 2003; id., «Liberdade e destino na literatura portuguesa do Renascimento», *Renascimentos na Europa do Século XVI: Formas, Ritmos, Convergências*, colóquio da Universidade Aberta realizado em 2008 [no prelo]; MOURA, Vasco Graça, «‘Vi claramente visto’ ou Camões e D. João de Castro», *Prelo*, n.º 1, Out.-Dez., 1983, pp. 35-50; id., *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, ed. do autor, 1985; id., *Os Penhascos e a Serpente, e Outros Ensaios Camonianos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1987; id., *Sobre Camões, Gândavo e Outras Personagens*, Porto, Campo das Letras, 2000; MOURA, Vasco Graça e SERRÃO, Vítor, *Fernão Gomes e o Retrato de Camões*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Fundação Oriente, IN-CM, 1989; Pico della MIRANDOLA, Giovanni, *Discurso sobre a Dignidade do Homem*, edição bilingue, Lisboa, Edições 70, 1989; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, «Descrição retórica e narração épica n’Os Lusíadas», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 475-483; RIBEIRO, Orlando, *Camões e a Geografia*, separata de *Finisterra*, *Revista Portuguesa de Geografia*, Lisboa, 1980, vol. XV, n.º 30; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, 2.^a ed., Lisboa, Academia das Ciências, 1979; RONCAGLIA, Aurelio, «Os Lusíadas de Camões: ut pictura poesis», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, 1975, vol. IX, pp. 253-285; SALGADO JÚNIOR, António, *Os Lusíadas e a Viagem do Gama. O Tratamento Mitológico de Uma Realidade Histórica*, Porto, Ed. da Biblioteca do Club Fenianos Portuenses, 1938; SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Jornal do Foro, 1962, vol. III; id., «Os Lusíadas e o ideal renascentista da epopeia», *Para a História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Gradiva, [1946] 1995; SENA, Jorge de, *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugalíia ed., 1970; SILVA, V. M. Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008.

Maria Vitalina Leal de Matos

LUSÍADAS (OS), EDIÇÃO «DOS PISCOS» (1584). Conhecida pelo apodo «dos piscos», a segunda edição d’*Os Lusíadas*, impressa na tipografia de Manuel de Lira em Lisboa em 1584, deve sua curiosa

designação a um pitoresco comentário sobre a «piscosa Cezimbra»: «Chama piscosa, porque em certo tempo se ajunta ali grande quantidade de piscos pera se passarem à África.» O anônimo comentador toma os peixes de Sezimbra por pássaros e seu lapso é o emblema do caráter desta edição, gravemente censurada e acompanhada por notas de caráter enciclopédico, destituídas de inteligência poética e, por vezes, desvinculadas do sentido do poema.

Publicado com o título *Os Lusíadas de Luis de Camões. Agora de novo impresso, com algũas Anotações de diversos Autores*, o livro não conta com os elementos paratextuais, tais como alvarás régios, epístolas dedicatórias e prólogos, que nomeiem os responsáveis pela edição. O título nos informa que são vários os comentadores, e nada mais há no livro que os permita identificar. Eugenio Asensio acredita que tenha sido preparada pelos jesuítas para uso didático, nos moldes censórios das edições *ad usum Delphini*. De fato, os extensos cortes de versos e as alterações, que desfiguram o poema, o tom escolar dos comentários, a condenação do emprego da mitologia clássica e do erotismo, e as características externas da edição, como o formato portátil, em *in-8.º* pequeno, e a diagramação mal arranjada e confusa apontam para o caráter didático e clerical da edição.

A censura ao poema é assinalada na licença inquisitorial de frei Bartolomeu Ferreira, responsável também pela aprovação da primeira edição d'*Os Lusíadas* em 1572: «Vi por mandado do ilustríssimo e reverendíssimo senhor Arcebispo de Lisboa, Inquisidor Geral destes Reinos, os Lusíadas de Luis de Camões, com algũas glosas, o qual livro, *assi emendado como agora vai*, não tem cousa contra a fé e bons costumes, e pode-se imprimir. E o autor mostrou nele muito engenho e erudição.» Em 1572, frei Bartolomeu aprovara o poema, aparentemente, sem emendas, mas advertindo o leitor sobre o caráter poético do emprego da mitologia: «Toda via como isto he Poesia & fingimento, & o Autor como poeta, não pretenda mais que ornar o estilo Poetico não tivemos por inconveniente yr esta fabula dos Deoses na obra, conhecendoa por tal. & ficando sempre salva a verdade de nossa sancta fe, que todos os Deoses dos Gentios sam Demonios.» Na edição de 1584 a advertência não era mais necessária, pois as censuras e os comentários ao poema esforçaram-se por sanar o problema da «ficção dos deuses gentios». A edição

censurada d'*Os Lusíadas* assim como as edições de Gil Vicente e Gonçalo Fernandes Trancoso publicadas em meados da década de 80 do século XVI decorrem do novo índice censório publicado em 1581, uma nova tradução do índice tridentino, que trazia como inovação um adendo, intitulado «Avisos e lembranças que servem para o negócio e reformação de livros», escrito por frei Bartolomeu Ferreira e especialmente dirigido aos censores portugueses. A terceira advertência dos «Avisos» condena a leitura de livros em que «há desonestidades e amores profanos», o que explica que os cortes e mutilações da edição «dos piscos» tenham se concentrado não apenas nas passagens mitológicas mas também naquelas consideradas eróticas. Portanto, as normas censórias para a aprovação de livros pela Santa Inquisição eram muito diversas das vigentes em 1572, quando *Os Lusíadas* foram pela primeira vez levados à tipografia. Na mesma época, saliente-se, as duas traduções espanholas d'*Os Lusíadas* publicadas em 1580 corriam sem supressões ou emendas, em edições eruditas vinculadas às universidades de Salamanca e de Alcalá, e apoiadas por Filipe II.

As alterações e os cortes de versos efetuados pelos editores anônimos, e provavelmente com a colaboração de frei Bartolomeu Ferreira, visam principalmente as cenas eróticas e a substituição das palavras «deuses» e deusas», quando estas se referiam a deuses mitológicos, substituindo-as por «ninfas» ou «eles» e «aqueles» ou mesmo pelos nomes próprios das figuras em questão, muitas vezes destruindo a perfeita métrica camoniana e provocando quebras no encadeamento narrativo. Vejam-se alguns exemplos das «emendas» e cortes que mutilam e deformam o poema. Logo no Canto I, Vénus, descrita como «a clara dea», transforma-se, pelo trabalho dos censores, em «a nunca fea». Ao chegarem ao Canto II e depararem com a exuberante nudez de Vénus, e diante de passos como «Andando, as lácteas tetas lhe tremiam», «Da alva petrina flamas lhe saíam» e «Porém nem tudo esconde, nem descobre / O véu, dos roxos lírios pouco avaros», cortam integralmente dez então desonestas estâncias, que, em 1572, haviam passado incólumes pela pena revedora de frei Bartolomeu.

No canto V, no discurso do Adamastor a Vasco da Gama, o verso «Todas as Deosas desprezei do ceo» ganha nova redação de modo a retirar a palavra inadequada, «Nem Vénus a mais bela me venceo». Ainda no mesmo canto a nudez da ninfa Tétis é rasurada: o passo «Um dia vi coas

filhas de Nereo / sair nua na praia e logo presa» converte-se em «Um dia vi coas filhas de Nereo / sair na fresca praia e logo presa». Prejudicando sensivelmente a compreensão do episódio, elimina-se toda a estância 55 do Canto V, em que o Adamastor abraça a «branca» Tétis «única, despida», e beija-lhe «os olhos belos», «as faces e os cabelos», de forma que o leitor da edição «dos piscos» não entende por que o gigante, em seguida, se espanta ao encontrar um monte em seus braços e não a amada. No Canto VI, é a vez da deusa Tétis, cuja indecente nudez é expurgada do texto, e assim os versos «Que o corpo cristalino deixa ver-se / Que tanto bem não é pera esconder-se», ganham nova e casta aparência em «Trabalha quando pode de esconder-se / Por mais honestamente deixar ver-se». Os Cantos IX e X, compreensivelmente, são os mais desfigurados pelo trabalho censório. No episódio da Ilha dos Amores, trecho com o maior número de estâncias cortadas, entre as muitas emendas e supressões, uma das mais curiosas alterações é a dos versos em que as ninfas se preparam para receber os nautas: «pera lhe entregarem / quanto delas os olhos cobiçarem» ganha nova feição em «pera lhe entregarem / quanto de suas terras cobiçarem». No entanto, a censura não atingiu todos os passos considerados indecentes, e os censores, talvez inadvertidamente, deixaram intactas algumas passagens eróticas, como o banho ritual amoroso da Estância 65, em que as ninfas, para alegria dos jovens leitores de 1584, «Nuas lavar-se deixam na ágoa pura».

Há também alguns trechos em que as alterações são de caráter político e visam a atenuar passos depreciativos em relação aos espanhóis. Assim, substitui-se «soberbas castelhanas» por «as hostes castelhanas», e «Dom Nuno Álvares, digo, verdadeiro / Açoute de soberbos castelhanos» por «Exemplo de valentes castelhanos». Note-se que algumas dessas modificações também foram efetuadas pelos tradutores espanhóis nas edições de 1580.

Os Lusíadas de 1584 são a primeira edição portuguesa comentada do poema. Quatro anos antes, publicara-se em Salamanca uma edição do poema traduzida e comentada pelo «maestro» e poeta Luís Gómez de Tapia e apresentada por um erudito prólogo do catedrático de Retórica da Universidade de Salamanca, Francisco Sanchez de las Brosas, el Brocense. As breves e doudas «Anotaciones» de Tapia abarcam história, geografia, mitologia e outros temas, num estilo elegante, e remetem o leitor a várias

outras obras, clássicas e contemporâneas. Como observou el Brocense em seu prólogo, o comentador não se preocupou em explicar quem foi Hércules ou Vénus ou em fornecer definições geográficas; eram comentários de um humanista dedicados a um público culto. As «anotações de diversos autores» da edição dos piscos parecem ser o lado avesso dos da edição de Salamanca. As notas portuguesas de 1584 esmeram-se em desmontar o poético e encaram o livro como uma espécie de manual de saberes para um público pouco culto, que não sabe o que é astrolábio, o que é Ásia, o que é Lusitânia e quem são os heróis gregos e troianos. O livro começa com uma «tavoada pela ordem A, b, c de todas as cousas que o Autor tocou neste livro, sobre que se fez anotação», que indica as páginas onde se encontram as palavras respigadas, ensinando o leitor a usar *Os Lusíadas* como, hoje, usamos uma enciclopédia: «Ambrosia, que cousa he [...] Marte, quem he / Mar Caspio, que cousa he / Mar Mediterraneo, qual he». Ao final do poema encontra-se um adendo intitulado «Seguemse algumas anotações, tocantes à Matemática & Geografia, importantes pera os que navegação nas partes da Índia. As quais se deixão para este lugar, pera melhor entendimento de tudo», que, na verdade, ao contrário do que diz o título, enfatiza aspectos de representação no que toca ao emprego dos deuses «gentios» no poema. Com as anotações escolares de 1584, *Os Lusíadas* se tornam uma espécie de enciclopédia escolar, uma lista de palavras e nomes próprios cujos significados os alunos precisariam aprender.

Na edição «dos piscos» os comentários, além de esclarecerem o significado de palavras, pretendem ser um guia de leitura, especialmente concentrado em questões de representação, de modo a advertir o leitor sobre o «falso» e o «verdadeiro», sobre as «verdades puras» e as «fábulas mentidas». Tome-se o seguinte comentário à palavra néctar: «Nectar era hũa beberagem que bebião os falsos Deoses, que os poetas fingem, & fingem que comião hũ manjar chamado ambrosia.» Ou ainda a anotação ao passo «só para fazer versos deleitosos servimos»: «Aqui da o Camões a entender, que quando falou de fabulas, e chamou Deos & Deoses aos infernais, não he porque assim fosse verdade, mas pela necessidade do verso.» Os anotadores anônimos tinham como principal foco o esclarecimento do emprego dos «deuses gentios» e de palavras

problemáticas com eles relacionadas, de modo a afastar do poema qualquer possibilidade de interpretação herética.

Muitos dos comentários correm paralelamente ao sentido do poema e focalizam temas alheios aos tratados, como as anotações às estâncias 97 e 98 do Canto V, estrofes que fazem parte de um dos mais críticos excursos do poeta, em que condena a falta de apreço dos portugueses pela poesia. A estância 97 começa com os versos «Enfim, não houve forte Capitão / Que não fosse também douto e ciente, / Da Lácia, Grega ou Bárbara nação» e termina com os célebres versos «É não se ver prezado o verso e rima, / Porque quem não sabe arte, não na estima». Desta estância, os comentadores anônimos destacam a palavra «Lácia» e explicam, de costas para o sentido camoniano do trecho: «Lacia, he Italia, chamase Lacio, d'um vocabulo latino, latendo, que quer dizer esconder, porque aqui criarão a Jupiter escondido de seu pae Saturno, porque não o comesse.» Veja-se ainda a anotação à estância 98 do Canto V. Diante dos versos «Por isso, e não por falta de natura, / Não há também Virgílios nem Homeros; / Nem haverá, se este costume dura, / Pios Enéas nem Aquiles feros», os anotadores, alheios às censuras do poeta à rudeza cultural dos portugueses, escolhem comentar um adjetivo: «Chamouse pio Eneas, que quer dizer piadoso, porque quando ardeo a cidade de Troia, tirou ao pae do fogo della às costas.»

Percebe-se em algumas das anotações traços do discurso do professor que se dirige aos alunos, como no comentário à estância 6 do Canto III, em que o anotador emprega o imperativo: «Nota a discrição que faz das partes do mundo. E para entendimento desta octava, has de saber, que o sol faz seu circulo afora do Oriente ao poente [...].»

Os Lusíadas censurados de 1584, destinados ao manuseio estudantil, não conviveram com nenhuma outra impressão portuguesa do poema, já que a *princeps*, provavelmente limitada a poucos exemplares e publicada 12 anos antes, já estaria a esta altura fora do mercado livreiro. Mesmo sendo aparentemente dirigida a um público restrito, a edição «dos piscos» foi a única disponível em língua portuguesa até 1591, quando se publica uma nova edição, igualmente censurada. Portanto, o leitor que quisesse ter acesso ao poema em uma redação mais próxima do «original» deveria adquirir um exemplar de uma das duas traduções castelhanas. E esta situação se manteria até 1597, quando o mercador de livros Estevão Lopes

publica uma autopropalada edição original do poema, *Os Lusíadas de Luís de Camões. Polo original antigo agora novamente impressos*.

BIBL.: ALMEIDA, Graça, *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980; ANASTÁCIO, Vanda, «Leituras potencialmente perigosas. Reflexões sobre as traduções castelhanas de *Os Lusíadas* no tempo da união ibérica», *Revista Camoniana*, 3.^a série, n.º 15, Bauru, São Paulo, EDUSC, 2004, pp. 159-178; ASENSIO, Eugenio, *La fortuna de Os Lusíadas en España. 1572-1672*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1973; BERARDINELLI, Cleonice, «De censores e censura», *Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000; CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas de luís de Camões. Agora de novo impresso, com algũas Anotações de diversos Autores*, Lisboa, Manuel de Lyra, 1584; HUE, Sheila Moura, «Os Lusíadas comentados. Leitores e leituras em 1584, 1591 e 1613» *Santa Barbara Portuguese Studies*, Santa Bárbara, Califórnia, 2003, vol. VII.

Sheila Moura Hue

LUSÍADAS (OS) E LA ARAUCANA. Na Primeira Parte do seu poema (1569), comprometido com uma epicização da História semelhante à de Camões, exceto, sempre fiel a Lucano, pela sua recusa a aceitar o maravilhoso como ingrediente da ação, *don* Alonso de Ercilla y Zúñiga, nascido em Madrid a 11 de agosto de 1533, de família nobre procedente de Bermeo (Biscaia), rejeita o continente erótico de Ariosto — «No las damas, amor, no gentilezas / de caballeros canto enamorados » (I.1, 1-2) —, sublimando a *fortitudo* bélica dos conquistadores espanhóis: «[...] el valor, los hechos, las proezas / de aquellos españoles esforzados, / que a la cerviz de Arauco no domada / pusieron duro yugo por la espada» (I.1, 5-8). E, tal como Camões (*Os Lusíadas*, V.89.7-8), compromete-se a transcrever a verdade, assumindo a função de historiador rigoroso, embora, também à maneira de Camões, retoricamente descomedido. No caso de Ercilla, a realidade que narra, radicalmente desnaturalizada, não corresponde à sofisticada formalização que lhe é imposta. Em vez de a julgar, na sua imanência, tratando de encontrar o seu próprio código, Ercilla interpreta-a servindo-se de um código que lhe é estranho. Incapaz de apreender o araucano na sua *haecceitas*, Alonso de Ercilla descaracteriza-o, impondo-lhe uma despropositada reidentificação ideal. Ercilla verte o araucano em moldes romanos, sem ter em conta uma evidente incomensurabilidade. Em brutal e injustificada aculturação, o *mapuche* primitivo, disparadamente romanizado, passa a ser o «soldado ideal» castelhano (Aquila), ausente do

soldado empírico que trata de reduzir o levantamento araucano. Se, como produto da história contingente de uma viagem marítima de descobrimento, que também é uma aventura, o poema camoniano carece de *mise en intrigue*, tal dado acrescenta-se em *La Araucana*, que narra uma insípida, repetitiva e confusa monomaquia, traduzida num corpo a corpo constante que nem sempre nos permite identificar os seus eventuais intervenientes. O narrador promete uma «verdad desnuda de artificio» (XII, 73, 3), uma «cierta historia y verdadero cuento» (XVI, 23, 2), en «relación sin corromper sacada / de la verdad, cortada a su medida» (I.3, 5-6). Narrador autodiegético de grande porção do seu poema, cujas segunda e terceira partes veriam a luz respetivamente em 1578 e 1589, Ercilla, embora por vezes assumia um protagonismo excessivo — «Pisada en esta tierra no han pisado, / que no haya por mis pies sido medida; / golpe ni cuchillada no se ha dado, / que no diga de quién es la herida» (XII.71, 1-4) —, é ator e testemunha da guerra desde a estância 20 do Canto XVI até à estância 37 do Canto XXXVI, perfazendo, segundo as contas de Morínigo, na sua *Introducción* à edição de *La Araucana* de que nos servimos, 11 256 versos dos 21 160 que constituem a totalidade do poema. Mas, segundo Mariño de Lobera, autor da quinhentista *Crónica del Reino de Chile*, será preciso ter em conta que «este caballero habla como poeta con exageración hiperbólica». O estridor retórico compromete a veracidade do seu relato. É bem sabido que, n' *Os Lusíadas*, Camões complementa o elogio estrutural dos Lusitanos com a desumanização do negro africano e a diminuição atávica da contracultura islâmica. Da hipérbole anagógica passa-se à meiótica. Em tudo isto, Camões não faz senão obedecer ao registo do tempo. Os negros são «aqueles que criou / A Natura, sem Lei e sem Razão» (*Os Lusíadas*, I.53.4), são «gente bestial, bruta e malvada» (*Os Lusíadas*, V.34.4), são «selvática gente, negra e nua» (*Os Lusíadas*, X.93.2), são a «bruta multidão» (*Os Lusíadas*, X.94.5). O muçulmano, embora lhe seja concedido o estatuto de contracultura (LOTMAN e USPENSKIJ 1995), também é sistematicamente apoucado. Assim ele é «covarde» (*Os Lusíadas*, I.91.2), «bruto» (*Os Lusíadas*, I.92.6; II.29.4), «bárbaro» (*Os Lusíadas*, III.76.4; III.100.6; IV.54.3), «malvado» (*Os Lusíadas*, I.191.2), «enganoso» (*Os Lusíadas*, II.7.6), «falso» (*Os Lusíadas*, I.72.2; I.99.1; I.104.4; II.6.8; II.30.4), «maligno» (*Os Lusíadas*, I.99.3; II.32.4; IX.6.8), «cego» (*Os Lusíadas*, III.80.6; III.109.3),

«imundo» (*Os Lusíadas*, VII.2.6), e, sobretudo, «pérfido» (*Os Lusíadas*, I.85.6; II.8.5; II.16.5; II.30.4; II.32.4; II.62.8; III.112.1) e «torpe» (*Os Lusíadas*, I.8.6; I.99.4; III.20.6; IV.49.6; VIII.51.7; VIII.65.7; VIII.80.7). Conquanto, face ao preto — «la bruta y negra gente» (XXVII.22, 4) —, Alonso de Ercilla participe do posicionamento de Camões, muito estendido no século XVI, o autor de *La Araucana* revela, indo além do tradicional encómio do oponente como meio de realçar a glória do vencedor (I.2, 6-8), um desmedido entusiasmo pela ténpera e proezas dos índios *mapuches*, sublimando o seu valor em descabido diapasão clássico. Ercilla não diminui o oponente: sublima-o. A *vituperatio* camoniana é agora *laus*. Os valores do vencido são mais íntegros, entranhados e patrióticos que os do vencedor. O araucano é o que o castelhano, sumido na rotina e na descrença, deveria ser e já não é. É um *exemplum*. O poeta, embora transcreva o confronto brutal, num constante delírio de sangue, parece estar a encontrar uma dimensão intercultural das guerras ultramarinas de conquista. Não é bem assim, porque ao oponente, despojado das suas descrições imanentes, é-lhe imposto o *sagum* romano. Não deixa de ser verdade que a veneração humanística pela Antiguidade, que requer um inacabável arsenal de *exempla*, obstaculiza, ao impor modelos de formalização automatizados, a apreensão da novidade. Acresce que o *screen* greco-romano imposto à realidade, independentemente da sua localização geográfica, sobretudo quando se trata de gente tão estranha, primitiva e remota como a araucana, dificulta sobremaneira a sua apreensão. Se o herói renascentista, sempre *cum grano salis*, poderá ser um Heitor, um Aquiles, um Alexandre ou um César, será difícil atribuir tal envergadura aos guerreiros primitivos da América Austral. São patentes os excessos de Alonso de Ercilla, no seu poema lucanescos, alagado de sangue e de despojos — «roja de sangre y húmida la tierra» (III.54, 4); «cabezas de los cuerpos divididas / que aún el vital espíritu tenían / por el sangriento campo iban rodando» (III.31, 5-7) —, ao aplicar moldes clássicos ao estranho e raro araucano, para não falar do delírio especular dos *mapuches*, que chegam a projetar, delirantemente, medindo-se com a *Monarquía Universal* dos Áustrias, uma impraticável invasão imperialista da remota Espanha (III.75; VIII.16; XII.13). Acresce que até as reuniões dos índios ágrafos, numa clareira da floresta do Arauco, se podem medir com as sessões senatoriais da Roma urbana. Ao

ver o *outro*, Ercilla vê-o como o que não é e como quem não é. Ao vê-lo, não o vê. Ao tratar de identificá-lo, desidentifica-o. Ainda será preciso esperar uns séculos pela abordagem antropológica. O tratamento analógico a que Ercilla submete os Araucanos, além de ser absurdamente descabido, é excessivamente anacrónico e refinado. Não é fácil conciliar *Civilización* e *Barbarie*, as categorias fundacionais de Domingo Faustino Sarmiento (1845), mesmo tendo em conta a omnipresente *codicia* dos Espanhóis, uma cobiça que o Gama, ativando o *Mercator*, *ergo peccator* medieval, transfere (na aceção freudiana de *Übertragung*) para o Catual, já que as «*lianças* / De paz e amizade, sacra e nua» que propõe serão para ele de «proveito», enquanto para D. Manuel se hão de constituir em «glória ingente» (*Os Lusíadas*, VII.62). Se, segundo Ercilla, don Diego de Almagro «a Chile caminó determinado / de estender y ensanchar la fe de Christo» (I.43, 5-6), já Pedro de Valdivia, embaraçado pela *codicia* — «Ésta fue quien halló los apartados / indios de las antárticas regiones» (III.4, 1-2) —, foi encontrar no Arauco o «castigo merecido» (V.1, 2). Segundo Ercilla, o espanhol, mais do que preocupado, como o herói camoniano, por «samear de Cristo a Lei» (*Os Lusíadas*, VII.15.7), é movido sobretudo pela *cupiditas*, pela *aura sacras fame*, afeção ignóbil a que os Araucanos, situados pelo poeta (XXXXVI.13) numa descabida Idade de Ouro (PERELMUTER-PÉREZ 1986), são alheios. O índio araucano, não fosse o seu desmedido arrojo marcial, já nos projetaria, em certos aspetos, para o *bon sauvage*. O índio Galbarino, retomando o tema desenvolvido pelo narrador na imprecação que abre o Canto III (1-4), é implacável para com os Espanhóis: «Y es un color, es apariencia vana / querer mostrar que el principal intento / fue el extender la religión cristiana /siendo el puro interés su fundamento; /su pretensión de la codicia mana, / que todo lo demás es fingimiento / pues los vemos que son más que otras gentes / adúlteros, ladrones, insolentes» (XXIII.13). O castelhano é adúltero, ladrão e insolente! Tudo isto na boca de Galbarino, na boca do *Outro*. Ercilla, que tem uma visão ajustada e sensata dos Espanhóis, idealiza o primitivo índio araucano, permitindo-lhe ainda uma inesperada agressividade crítica, uma agressividade que, bem vistas as coisas, tem um inegável carácter autocrítico. O Castelhana está cheio de defeitos, defeitos que se refletem enantiologicamente nas virtudes dos Índios. Até na arte militar, a gloriosa infantaria quinhentista, forjada nas

Guerras de Itália poderá «tomar dellos (dos Araucanos) dotrina» (XXV.2, 8). O araucano é mais decidido, mais patriota, mais valente. A magnificência da idealização do seu oponente espelha as deficiências do castelhano. O araucano move-se no campo ético de um estoicismo interiorizado. O castelhano, promotor de uma missão institucionalizada, move-se por inércia. O arauco já é um Afeganistão para os Castelhanos.

Os valores que mais ilustram o português camoniano são, algo medievalmente, se tivermos em conta os parâmetros coetâneos de Florença, Pisa e Ferrara, pelo menos na versão individualista de Burckhardt, a fidelidade, a lealdade e a obediência. Reencenando a descida aos Infernos de Orfeu à procura de Eurídice e dando à autoridade política um caráter de sujeição erótica, bem à maneira do que faziam os poetas de Elizabeth-Gloriana, o Gama mostra-se disposto a «Decer, enfim, às sombras vãs e escuras / Onde os campos de Dite a Estige lava; / Porque a maior perigo, a mor afronta, / Por vós, ó Rei, o esprito e carne é pronta» (*Os Lusíadas*, IV.80.5-8 5). Egas Moniz, que não teve papel prático de realce na História de Portugal, faz-se merecedor, como detentor modélico da «grão fidelidade Portuguesa» (*Os Lusíadas*, III.41.1) e da não menos portuguesa «alta excelência / De lealdade firme e obediência» (*Os Lusíadas*, V.72.7-8), de sete estâncias do Canto III (35-41), e, sendo «Pera leais vassalos claro espelho» (*Os Lusíadas*, VIII.13.8), ainda vai ocupar três estâncias do Canto VIII (13-15). O «leal vassalo» é, literalmente, um espelho que determina identidade de quem nele se olha. Num poema que canta a Realeza, a virtude que adorna Egas Moniz é o seu medieval monarquismo radical e inegociável. Como o bom Egas, o Gama, muito medievalmente, também está disposto a morrer pelo seu Rei. O martírio está a laicizar-se, roçando a blasfémia. O espírito já não é de Deus: é do Rei. Fernão de Magalhães, que nega o modelo de Egas, é, ao empreender a sua viagem de circum-navegação ao serviço de Carlos V, imediatamente desnacionalizado: «O Magalhães, no feito, com verdade, / Português, porém não na lealdade» (*Os Lusíadas*, X.140.7-8). Continua a ser monárquico, mas enganou-se no endereço da Casa Real. Ercilla, embora ciente de «la obligación con que nacemos / que a Nuestro Rey y Príncipe tenemos» (XII.97, 7-8), despede, partindo do princípio maquiavélico de que para o Príncipe é «molto più sicuro essere temuto che amato», o amor imenso que o Gama, em confiança feita ao Rei de Melinde, diz sentir

pelo seu Rei, sobrepondo decididamente a intimidação ao amor: «pues que cuando la voz del rey se siente / no hay són tan duro y áspero al oído; / que tiene solo el nombre fuerza tanta / que los huesos le oprime y le quebranta» (XII.47, 5-8). A Monarquia é opressiva. E provavelmente até é repressiva. O castelhano continua a obedecer, mas já perdeu o sentido de missão que informa Eneias e trata de informar Vasco da Gama. Os Araucanos, diferentemente, são «gente que a ningún rey obedecen» (I.2, 3). «No ha habido rey jamás que sujetase / esta soberbia gente libertada» (I.47, 1-2), acrescenta o poeta. Os Araucanos, quando é preciso, também elegem o seu cônsul, que, em momentos de crise, pode agir como *dictator*. Surpreendentemente, os Araucanos são moldados no crisol da anacrônica e intrusiva *libertas*, não isenta de *pietas*, da República romana. Os índios, em inquietante alternativa política, são, face aos soldados imperialistas, verdadeiros republicanos. Em duas apertadas estâncias, ao elogiar a fala de Lautaro, servindo-se dos procedimentos canônicos do *cedat* e do *taceat*, depois de comparar os bárbaros *mapuches* a toda uma galeria de heróis da Antiguidade [Quinto Cúrcio Rufo, Horácio Cocles, Caio Múcio Scevola, Leónidas (o único grego mencionado), Marco Fúrio Camilo, Cláudio Marcelo, Quinto Fúlvio Flaco, Marco Sérgio, Quinto Publílio Philo, Mário Cúrio Dentato, L. Sicínio Dentato], alguns deles heróis da Monarquia lendária mas nenhum enquadrado na Roma imperial, desfere a pergunta retórica: «Decidme: estos famosos ¿qué hicieron / que al hecho deste bárbaro igual fuese?» (III.44, 1-2). O Bárbaro, menosprezado por Camões, passa agora, em inversão funcional, a desempenhar o papel de *exemplum*, embora a constante emulação com o modelo clássico não chegue a ocultar a rude natureza subjacente ao pretense novo modelo, cuja formalização sofisticada não atende à insuficiente identidade referencial endógena, «incivilizada» e primitiva. Ercilla, construtivista libertário, antecipando-se a Cervantes, procede a uma heteroidentificação. No *outro* araucano está a ler outro *outro*. Está-se a ler a si mesmo na Roma do *outro*. Está a ler as suas próprias deficiências. No Arauco há mais fé que em Castela. Há outra fé, mais densa e convincente. O araucano de Ercilla, tal como o espanhol quinhentista de Cervantes, é produto de uma leitura intensiva. Se Alonso Quijano se sublima em D. Quixote, o espanhol de Ercilla exalça-se no araucano. Mas, diferentemente do que acontece n'Os *Lusíadas*, poema dominado por uma *Weltanschauung* etnocêntrica, em *La Araucana* a

outredade, desnaturalizada por uma retorização excessiva, ganha uma manifesta relevância, embora tal outredade seja, paradoxalmente, uma extensão narcisística da mesmidade, veículo de um não menos radical etnocentrismo. O castelhano, antecipando-se a Cervantes, lê-se no *outro*. E, para se ler devidamente, magnifica-o, porque o *Outro*, que agora também é o *eu* Espanhol, tem que tornar-se merecedor de arcar com a hispanidade, de se medir consigo mesmo. Ercilla vai ler no araucano o anacrónico e indomável espanhol da Reconquista, que, a caminho de se transformar no ávido *encomendero* (PASTOR 1988), já foi devorado pelo tempo. No castelhano, Ercilla lê a decadência; no araucano, a fortaleza do Espanhol que, como Cervantes não tardará em demonstrar, foi e já não é. O seu discurso é diferente do de Camões, que ainda trata de ler a Reconquista e o descobrimento na decadência. Que terão a ver Afonso Henriques e Vasco da Gama com D. Sebastião?

Camões poderá ou não ter lido *La Araucana*. É de supor que o seu poema, ao tempo da aparição da saga ercillesca (1569), já estivesse definitivamente escrito e selado. O mesmo não se passa com Alonso de Ercilla, ao publicar a sua Segunda Parte em 1578, seis anos após a publicação d'*Os Lusíadas*. Cansado da «seca materia desgustada / tan desierta y estéril» (XX.3, 5-6), Ercilla, seguindo o rasto de Camões e do *romanzo*, decide entremeter no seu poema alguns episódios eróticos, as tragédias de Guacolda, Tegualda e Glaura, que nada têm de platónicas, já que, mais que outra cosa, se resguardam no estoicismo. Nada há em *La Araucana* da celebração cósmico-erótica da Ilha dos Amores. James Nicolopoulos (2000) submete ambos os poemas a uma relação de intertextualidade, simultaneamente literária e dinástica, na qual *La Araucana* assume o papel de recetor. Os impérios ibéricos andam a medir forças. Qual deles se poderá superiorizar retoricamente, antes da sua iminente união? Estamos numa época conturbada. O fantasma dos Habsburgo cinge-se sobre Portugal, de cuja conquista pelo Alba chegou Ercilla a planejar um poema histórico. Portugal sente a necessidade de se afirmar. Segundo o poeta biscainho, o mapa-múndi desenhado por Camões representa uma ameaça para Castela, o velho rival. Camões, apesar de ser visceralmente influenciado por Garcilaso de la Vega, vive, de uma maneira geral, de costas voltadas para a literatura de Castela. O que verdadeiramente o inquieta e alimenta são as literaturas de Roma e de

Itália. Nicolopulos, reivindicando a necessidade de uma intertextualidade no desafortadamente intertextual Renascimento — o Renascimento é, sobretudo, um delírio intertextual —, encontra uma variedade de subtextos para *Os Lusíadas*, nomeadamente o *Laberinto de Fortuna* (1444) de Juan de Mena, O *De partu Virginis* (1526) de Sannazaro, a *Égloga Segunda* de Garcilaso, e a tradução latina das *Enéadas* de Plotino, da autoria de Marsilio Ficino. Tudo isto quando a relação estrutural entre Camões e Virgílio, aquém ou além de qualquer platonismo, ainda está praticamente por estudar. É certo que o globo etéreo que «o lume / Claríssimo por ele penetrava» (X.77, 5-6) determinou a «gran poma milagrosa / que una luciente esfera la ceñia: / Que por arte y labor maravillosa, / en el aire, por sí, se sostenía» (XXIII.68, 3-6), globo que, muito lucanescamente, não é mostrado por uma deusa, mas por um feiticeiro: o feiticeiro Fitón. É certo que o «sin que de un mínimo punto oculto reste / verás del universo la gran traza» (XXVII.5, 4), que Fitón endereça a Ercilla, reflete «O trasunto, reduzido / Em pequeno volume, aqui te dou / Do Mundo» (*Os Lusíadas*, X.79, 5-7), que Tethis dirige ao Gama. À viagem de descobrimento e a Aljubarrota, Ercilla contrapõe San Quintín (1557) e Lepanto (1571), balizando assim o período mais ativo do reinado do esplendoroso Felipe II (1556-1598). Segundo Nicolopulos, a visão que Tethis proporciona ao Gama resolve-se numa orgia de neoplatonismo. Nenhum poeta épico entre Virgílio e Camões terá conseguido integrar de tal maneira história e cosmologia. Só Milton, nesta vertente, poderá vir a superiorizar-se a Camões. O problema de Ercilla, que nem de perto nem de longe atinge tal nível, é que não tinha critérios filosóficos sólidos. Passar do estoicismo ao neoplatonismo nem sempre é tarefa fácil. E, contudo, Ercilla insiste em alternar estas duas correntes.

La Araucana é um poema decididamente monótono e reiterativo, sumamente confuso e desordenado por se agarrar continuamente à fractalidade da verdade fáctica. Ercilla teve a limitada formação de um pagem, embora conste que chegou a receber lições do humanista aragonês Calvete de Estrella (c.1520-1593). O seu poema, artística e tecnicamente inferior ao de Camões, que se aproxima muito mais das modulações sofisticadas de Virgílio e Ariosto, tem, contudo, um espírito mais aberto que o d'*Os Lusíadas*. Tal abertura permitiu que os Chilenos, trocando (ou tratando de trocar) até certo ponto a confrontação em mestiçagem, dele

fizessem o seu poema fundacional — o Chile é a única nação moderna que tem como certidão de nascimento um poema épico —, mesmo tendo em conta que Camões também formalizou uma nova consciência nacional, antes desconhecida, vigente a partir de finais do século XVI. Camões, como Virgílio o quis para Roma, quer que Portugal, indo além da sua mera afirmação face à atração centrípeta de Castela, passe a ter uma missão histórica universal, não sei bem se real ou imaginária. Não se passa assim com tanta facilidade da luta pela sobrevivência ao agressivo expansionismo universalista. Portugal age antes de chegar a ser; Castela já não é o que foi. Paradoxalmente, o poema imperialista de Ercilla canta a resistência, atribuindo-lhe mais dignidade que à agressão, e relegando a conquista, que pouco chega a ter de triunfal, para uma posição secundária. No grande debate que se abriu em Valladolid, em 1550, Ercilla não parece impérvio ao espírito de Las Casas, enquanto Camões poderia estar mais de acordo com o posicionamento de Sepúlveda. A imagem do conquistado, em *La Araucana*, sobrepõe-se à do conquistador. Os Espanhóis, face aos inquietos e bravos Araucanos, parecem previsíveis autómatos. Camões, ao revelar a superioridade ingénita dos Portugueses, que levam consigo a religião e a cultura, remete quase sempre o seu oponente para uma situação de inferioridade; Ercilla, ao impor ao araucano uma identidade que lhe é alheia, de acordo com os padrões estéticos e ideológicos veiculados pelo conquistador, submete-o a um processo de desidentificação, inculcando-lhe o inadequado e impertinente modelo épico lavrado pelo discurso colonial, um modelo que inabilita o *local knowledge*. Ercilla republicaniza o tribalismo. O *toqui* (cacique) mapuche mede-se com o cônsul romano. No seu poema, que aparentemente parece incorporar uma visão antropológica da diferença, o discurso metropolitano impede a semiose colonial, empenhada não na imposição da *Ciudad Letrada* (RAMA 1982), assente numa estrutura monoglóssica, mas sim na polifonia do diálogo intercultural. Ao fazer do araucano um *counterpart* (no sentido lewisiano) do castelhano, Ercilla, muito lucanescamente, transforma a conquista em guerra civil, ativando e alargando a conceção que ao tempo se tinha da guerra *interchristianos*. Don Alonso de Ercilla, ao imaginar-se no «soldado ideal» araucano, bem à maneira de Alonso Quijano ao imaginar-se em D. Quixote, já (se) imagina (n)a realidade. Ercilla quer ver os seus oponentes, mas vê-os da maneira errada, sujeitos a

um filtro que os desrealiza. Os objetos novos, apreendidos por uma primeira vez, submetem-se aos mecanismos culturais importados. Os Araucanos nada têm a ver com os Romanos. Mas a cultura superior tem direito a exercitar o *debellare superbos* virgiliano, entendendo por *superbos* aqueles que persistem na sua autodescrição, rejeitando a manifestamente «superior» identidade alheia. A solução é, sem ter em conta a incomensurabilidade, proceder ao curto-circuito da assimilação. Ao incorporar repentinamente os valores ideais castelhanos, sem atender minimamente a um indispensável processo de aculturação, o araucano transforma-se em inimigo digno do «grande e raro / Castelheiro», e, ao mesmo tempo, num seu *counterpart*. D. Quixote vê gigantes nos moinhos de vento; Ercilla vê heróis romanos em Lautaro, Galbarino e Caupolicán. Os *mapuches*, que, surpreendentemente, incorporam e sobrelevam os paradigmas romanos, servem agora de modelos, atualizando a conhecida dialética entre imitação, emulação e superação. Injetando a identidade épica castelhana, convenientemente romanizada, bem à maneira republicana, no araucano, Ercilla, num aparente relativismo que acaba por descambar em dogma, procede à imediata e injustificada assimilação axiológica do seu adversário, transformando a confrontação entre superior e inferior numa luta entre iguais. Como verdadeiro *caballero*, na linha do que virá a fazer D. Quixote, não quer nada com a canalha. No remoto arauco, o espanhol, ao confrontar o índio, está a medir-se consigo mesmo. E, de certo modo, com o seu passado glorioso, apreendido na desmotivação do presente. Camões, diferentemente, afincado na diferença, procede a uma diminuição estrutural do seu oponente, sumido no erro islamita — os muçulmanos são a «errada Seita» (*Os Lusíadas*, I.57.7) —, na desumana brutalidade incivilizada do negro africano, ou na malícia do «bárbaro gentio». Ercilla, ao recobrir o Araucano com os valores hispânicos, em estratégia aparentemente incrementativa, mas na verdade absurdamente inadequada, dada a inverosimilhança do procedimento, acaba por deturpar irremissivelmente a identidade do seu oponente. Em ambos os poemas, conquanto por diferentes vias, o resultado acaba por ser o mesmo: a desmedida afirmação etnocêntrica que recobre a incapacidade para, activando o *local knowledge*, apreender o outro na sua verdadeira *haecceitas*.

BIBL.: AQUILA, Augustus J., «Ercilla's Concept of the Ideal Soldier», *Hispania*, 1977, Vol. 60, N.º 1, pp. 68-75; CAMÕES, Luís de, *Os Lusíadas*, ed. Emanuel Paulo Ramos, Porto, Porto Editora, 1987; ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, ed. Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 1569-1578-1589; LOBERA, Mariño de, *Crónica del Reino de Chile*, ed. Francisco Esteve Barba, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo CXXXI, Madrid, Atlas, 1960; LOTMAN, Jurij M. e USPENSKIJ, Boris A., *Tipologia della Cultura*, Milano, Bompiani, 1995; MEDINA, J. T., «Las Mujeres de *La Araucana* de Ercilla», *Hispania*, 1928, Vol. 11, N.º 1, pp. 1-12; NICOLOPULOS, James, *The Poetics of Empire in the Indies — Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2000; PASTOR, Beatriz, *Discursos Narrativos de La Conquista: Mitificación y Emergencia*, Hanover, N. H., Ediciones del Norte, (1988); PERELMUTER-PÉREZ, Rosa, «El paisaje idealizado en *La Araucana*», *Hispanic Review*, 1986, Vol. 54, n.º 2, pp. 129-146; RAMA, Angel, *La ciudad letrada*, Hanover, New Hampshire, Ediciones del Norte, 1982; SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), ed. Roberto Yahni, Madrid, Cátedra, 1993.

Luís de Oliveira e Silva

LUSÍADAS (OS): TRADIÇÃO MANUSCRITA. Pelo menos desde a publicação dos comentários aos *Lusíadas* de Manuel de Faria e Sousa (1639), sabe-se que existiram esboços do poema que continham uma sua versão bastante diferente, por quanto respeita às variantes textuais e ao número das oitavas, da que depois foi impressa por António Gonçalves, em 1572. Os críticos camonianos confrontaram-se muitas vezes com a problemática relativa a estas estâncias, para procurarem demonstrar a apocrifia delas ou, pelo contrário, para propugnarem a possibilidade de nos encontrarmos perante resquícios autênticos de uma redação primitiva do poema. Abstraindo — obviamente — do falso exemplar construído por Filinto Elísio, no século XVIII, e da falsa notícia jornalística sobre a existência de um novo códice estudado por Askins, nos nossos dias, as investigações sobre a tradição manuscrita dos *Lusíadas* trouxeram à luz alguns testemunhos quinhentistas do poema. Além do manuscrito «judaizante» estudado parcialmente por Maria Antonieta Soares Azevedo, mas nunca tornado público, os restos do poema camoniano encontram-se apenas transcritos no citado comentário aos *Lusíadas* e no *Cancioneiro Luís Franco Correa*, que Faria e Sousa desconhecia por completo. Mas se o cancionero dito de Luís Franco, no qual é copiado o primeiro canto do poema, chegou efetivamente até nós (dele existe uma edição fac-similada, publicada pela Comissão Executiva do IV Centenário da Publicação dos *Lusíadas*, em 1972), os outros são testemunhos de segunda mão,

transcritos no monumental trabalho protofilológico do polígrafo barroco Manuel de Faria e Sousa, o qual encontrara dois manuscritos dos *Lusíadas* e os colacionou com as edições na sua posse, fornecendo-nos as variantes nos seus comentários ao poema: trata-se da cópia, achada na livraria do madrileno Pedro Coello, dos primeiros seis cantos da epopeia; e da cópia do inteiro poema levada a cabo por Manuel Correia Montenegro.

O frontispício do *Cancioneiro Luís Franco Correa* reza: «Cancioneiro em que vão obras dos melhores poetas de meu tempo, ainda não impressas, e trasladadas de papéis da letra dos mesmos que as compuseram. Começado na Índia a 15 de janeiro de 1557, e acabado em Lisboa em 1589, por Luís Franco Correa, companheiro em o estado da Índia e muito amigo de Camões.» Apesar desta afirmação, não sabemos ainda praticamente nada sobre a identidade deste Luís Franco. Para mais, o próprio frontispício levanta muitas dúvidas quanto à sua autenticidade: Askins e Sena notam que este não faz parte da fasciculação original das folhas em que foram copiados os textos, tendo-lhes sido simplesmente acrescentado, e que apresenta uma grafia mais moderna respeito à usada na transcrição do resto do código. Seja como for, no manuscrito encontra-se copiado apenas o primeiro canto do poema, com a rubrica *Elusíadas de Luís de Camões a el-Rei D. Sebastião* (f.^{os} 203r-215v), e com a indicação final «não continuo porque saiu à luz»: isto coloca, com certeza, a sua transcrição antes ou por volta de 1572. Se Wilhelm Storck duvidava da autenticidade deste testemunho, considerando-o mais uma falsificação de Faria e Sousa (já que muitas das lições nele contidas coincidiam com as presentes no manuscrito «inventado» — no parecer do crítico alemão — pelo polígrafo barroco, transcritas no seu comentário aos *Lusíadas*), hoje em dia já ninguém crê que se trate de uma falsificação, pelo menos no que concerne às folhas que constituem o código. Unânime é, de facto, a convicção de que o cancionero derive de um rascunho original de Camões e de que guarde uma primeira versão do poema, depois emendada e melhorada pelo poeta.

No que diz respeito aos testemunhos dados a conhecer por Faria e Sousa, no primeiro tomo do infundável comentário à epopeia camoniana (colunas 37-4, ponto XVI da *Vida del Poeta*), o crítico barroco comunica-nos que encontrara dois manuscritos contendo uma versão d'*Os Lusíadas* com variantes relativamente à edição impressa em 1572. As diferenças por ele

apontadas remetem para o campo da moderna «filologia das variantes». De facto, Faria e Sousa evidencia não apenas variantes estilísticas — como a substituição de vocábulos ou a alteração da ordem dos constituintes —, mas também realça o facto de se poderem encontrar, nos cortes e nos acrescentos de oitavas inteiras ou grupos de oitavas, restos duma primeira versão do poema ou das várias fases de elaboração do mesmo.

O primeiro manuscrito de que Faria e Sousa fala é o chamado «de Pedro Coello», cujo *explicit* conteria estas palavras: «Estes seis cantos se furtaram a Luís de Camões da obra que tem começado sobre o descobrimento e conquista da Índia pelos portugueses. Vão todos acabados, exceto o sexto, que posto que vai aqui o fim dele, falta-lhe uma história de amores que Leonardo contou estando vigiando, que há de prosseguir sobre a Rima 46 onde logo se sente bem a falta dela; porque fica fria e curta a conversação dos vigiantes, e o próprio canto mais breve que os outros» (I, col. 39). Isto coloca este trecho numa época sem dúvida bastante anterior a 1572, isto é, à da impressão do poema, já que não apresenta um título e que ainda o Canto VI é dado como por emendar.

Faria e Sousa pensa que este manuscrito foi copiado de um original que Camões teria começado antes da sua partida para a Índia, pelo mesmo copista (do qual, porém, não nos fornece o nome) que transcrevera a *IV Década* de João de Barros (a qual ficou inédita até 1613, completada por Lavanha, com base provavelmente em vários cadernos manuscritos), bem como dois cadernos da *Geografia* do mesmo autor e as obras de Francisco Sá de Miranda, que Faria e Sousa pessoalmente possuía.

Este manuscrito levantou sempre muitas dúvidas quanto à sua fidedignidade. Os críticos têm-se mostrado mais cautelosos no acolhimento total das lições nele contidas: por exemplo, o chamado «episódio do taful sevilhano» (que se situaria a seguir de *Os Lusíadas* IV.40) fez correr muita tinta: considerado por muitos apócrifo, foi julgado por Aquilino Ribeiro condizente com o tom das três cartas eróticas que Camões escrevera da Índia (cuja autenticidade é, porém, altamente duvidosa). Se Jorge de Sena estava convencido, por questões de contagem aritmosófica, da total apocrifia dos manuscritos revelados por Faria e Sousa, pelo contrário, mais recentemente, Vasco Graça Moura considera que esse apógrafo dito «de Pedro Coello» deverá conter só lições

autenticamente camonianas, por razões estilísticas e criativas, e pelo metódico uso das fontes. Aliás, o próprio Graça Moura afirma haver indícios que apontam para a colocação de Pedro Coello antes de 1564: a lição contida em III, 29 segue a crónica de Galvão e não a de João de Barros (cujas três *Décadas* — publicadas em Lisboa, respetivamente em 1552, 1553 e 1563 — chegam a Goa por volta dessa data), e a lição de VI.94 segue a da *Década IV* de Diogo do Couto e não o *Relato* de Perestrelo, de 1564. Também o elogio dos bastardos é adscrito por Graça Moura aos anos por volta de 1564, pois é encarado como o reflexo da situação política real; isto é, remontaria à época em que D. Sebastião, contrariando o cardeal D. Henrique, protegia e favorecia D. António, prior do Crato (favor que culminaria, em 1574, com a sua nomeação como governador de Tânger). De qualquer das formas, conclui Graça Moura, nem Pedro Coello nem Luís Franco Correia serão anteriores a 1558, já que ambos contêm a oitava I.17, em que se fala de Carlos V como já falecido. Também a dedicatória de I.6-18, normalmente colocada numa época entre a nomeação do rei-menino (1557) e o governo pessoal de Sebastião (1568) faria já parte da redação primitiva do poema, já que esta está presente nos mesmos termos em Pedro Coello e Luís Franco Correia.

Por fim, o manuscrito de Manuel Correia Montenegro não suscita a total confiança nem sequer do próprio Faria e Sousa, o qual declara que o mesmo «no es de tanta estima, porque teniendo infinitas alteraciones se vé claramente que no son del Poeta» (I, col. 38). Faria e Sousa diz-nos que, a 15 de agosto de 1620, Manuel Correia Montenegro (corretor de livros em Salamanca) assina a dedicatória a D. Teodósio, Duque de Bragança, da sua *Lusíada de Luís de Camões, agora novamente reduzida*. Efetivamente, esta versão «novamente reduzida» por Correia Montenegro, que conteria os dez cantos completos da epopeia, apresentaria emendas na métrica (o próprio Montenegro declara ter eliminado todos os versos esdrúxulos e agudos que se encontravam na epopeia), variantes textuais e acrescentos (mas a este último propósito, Faria e Sousa observa: «I assi las enmiendas i añadiduras que cuenta por suyas, luego lo parecen», I, col. 39). Apesar desta desconfiança de Faria e Sousa, parte das lições divergentes nele contidas são adscritas, pelo crítico barroco, a um antígrafo posterior ao apógrafo «Pedro Coello», já que o próprio Montenegro afirmaria, no prólogo anteposto à sua «redução» dos *Lusíadas*, que «porque trabalhos

tam ilustres nam se desdourem nem menoscabem em nada, avemos buscado hu original dos mais antigos, ao qual não falta nada de quanto o poeta escreveo». E logo a seguir Montenegro confessaria — assim no-lo diz Faria e Sousa — que «dá añadidas en aquella copia algunas octavas, que parece reprovò el Poeta al imprimir el Poema» (I, col. 39). Portanto, o «original» de Manuel Correia Montenegro divergiria não só das edições impressas do poema, por ter oitavas que nelas não apareciam, mas também da versão contida no manuscrito dito «de Pedro Coello», pois as oitavas presentes na cópia «Pedro Coello» já não aparecem na de Montenegro. Representaria esta última, portanto, na opinião de Faria e Sousa, uma versão «purgada por el Poeta... despues de venido de la India, quando le anduvo limando para imprimirle» (I, col. 40).

A tendência geral da crítica é a de ignorar as lições contidas em Manuel Correia Montenegro, *in toto*, considerando-as meras interpolações, pois em muitos casos encontram-se eivadas de manifestas incongruências históricas: é o caso das oitavas que surgem depois de VIII.32, em que Paulo da Gama descreve a bandeira de D. Jaime de Bragança — o qual, porém, conquista Azamor em tempos de D. Manuel, em 1513, bem depois da viagem do Gama. Além disso, algumas estâncias que se seguem a X.72 ou a X.75, remetem para o governo de D. Luís de Ataíde (vice-rei de 1569 a 1571) e para a unificação da Península Ibérica, com Lisboa como capital. Apesar disso, Aníbal de Almeida pensa que Manuel Correia Montenegro seja ainda mais antigo do que Pedro Coello e Luís Franco Correia, ao passo que João Teixeira Soares, pelo contrário, julgava que essas mesmas estâncias, cronologicamente incongruentes, teriam sido elaboradas por Camões só depois da publicação dos *Lusíadas*, e desta forma encarava também todas as variantes do manuscrito Manuel Correia Montenegro. Vasco Graça Moura, prometendo um estudo sobre as oitavas presentes em Manuel Correia Montenegro, pronuncia-se, no entanto, em relação às acrescentadas depois de X.73: das onze estâncias aí apresentadas, o crítico português julga apócrifa apenas a décima, em que se profetiza a união das Coroas ibéricas. As restantes nove seriam, portanto, genuínas. Todavia, nenhum crítico fala nas rimas *castelhanizantes* que desfeiam as oitavas montenegrinas do canto X, e que seriam indicadoras da muito provável apocrifia dos acrescentos contidos em Manuel Correia Montenegro.

Faria e Sousa, relativamente aos manuscritos do poema, afirma: «Quando yo me paro a contemplar, que el manuscrito que tengo deste gran Poeta, no es de los primeros borradores, sino ya lo que el permitia serle hurtado (está a referir-se a Pedro Coello), i que en esso ay tanta diferencia de lo que imprimió, saco en limpio tres cosas que me admiran: una, quales serian los primeros borradores; otra, quales son estos, que ya corrian por copias limpias; i la ultima, lo poco que ven los que dicen, que el Poeta no limava, i quanto yo avia visto, sin ver estas señas, lo mucho que le costó de ayuntamientos esta maquina, pues avia instado en que la truxo largos años consigo, siempre debaxo de una judiciosa lima» (III, col. 193).

Efetivamente, o trabalho de «judiciosa lima» redonda não só em variantes estilísticas pontuais, mas também em omissões, acrescentos e reescrituras de oitavas inteiras. Esquematizando, podemos dizer que, relativamente à versão impressa, Luís Franco Correia (que, lembremos, copia apenas o I canto) não contém quatro oitavas presentes na versão do poema que todos conhecemos, apresenta duas não incluídas na *princeps* e propõe uma versão muito diversa de duas das oitavas incluídas depois na versão impressa. De Pedro Coello (já que transcreve seis cantos), não constam 40 oitavas presentes na *princeps*, mas apresenta 43 estâncias ausentes na versão impressa e 11 que foram depois sujeitas a um processo de reescritura. Na versão completa do poema «reduzida» por Manuel Correia Montenegro, por fim, encontram-se 27 estâncias ausentes da versão impressa, e só uma com alterações significativas.

Tem de ficar claro que, uma vez que Faria e Sousa indica apenas as diferenças por ele julgadas principais, na falta dos originais (excluindo o caso de Luís Franco Correa), qualquer tentativa de descrever a génese do poema ou de estabelecer relações estemáticas entre manuscritos e *princeps* não poderá avançar para além das meras hipóteses. Seja como for, a análise das estâncias ausentes na *princeps* restitui uma imagem de um poeta ainda imaturo, apresentando um estilo «floxó i joven», na definição de Faria e Sousa (II, col. 285), mais apegado às fontes clássicas escolares ou às crónicas mais correntes, às vezes prolixo e redundante, outras vezes metricamente pouco apurado, ou politicamente pouco oportuno, ou historicamente pouco exato (por vezes até anacrónico), pois — como dizia Faria e Sousa — «no hay mocidad con madurez» (I, col. 343).

Do ponto de vista das variantes textuais, a colação dos manuscritos Luís Franco Correia e Pedro Coello com a versão impressa revela algumas estratégias constantes no processo de variação, indicadoras de que alguns dos movimentos corretivos podem ser plausivelmente adscritos a uma vontade autoral. Entre os processos mais recorrentes encontram-se, por exemplo: a alteração da ordem dos constituintes no interior da frase; a substituição de uma forma vulgar por outra mais próxima do latim (mas encontram-se, contudo, casos em que um latinismo é substituído por outro termo de sabor menos escolar); a procura do termo mais raro e dum maior valor pictórico da imagem evocada; o diverso uso dos modos verbais; a eliminação de arcaísmos, repetições, redundâncias ou tautologias, ou no próprio verso ou na oitava inteira; a passagem da enumeração bimembre para quadrimembre; a escolha de adjetivos que incidem mais na conotação moral; uma maior precisão histórica, etc. Todos os elementos em nossa posse indicam que Pedro Coello devia ser anterior a Luís Franco Correia — apesar de haver inúmeras *lectiones singulares* de Luís Franco Correia, face à convergência de escolhas entre Pedro Coello e versão impressa. É possível pôr a hipótese, pois a circunstância era habitual na época, de que o copista de Luís Franco Correia tenha intervindo amiúde no texto que transcreveu; como também é possível que todas estas lições exclusivas de Luís Franco Correia, ou muitas delas, estivessem já presentes no seu autógrafa. No que diz respeito a Manuel Correia Montenegro, a própria natureza das variantes deste testemunho tão tardio (como, por exemplo, o maior uso de latinismos — que convive ao lado do fenómeno contrário, isto é, o da preferência de formas mais correntes e mais previsíveis — e uma escrita mais moralizante) nada nos garante a responsabilidade das emendas, que tanto poderiam ser devidas ao próprio poeta, como à intromissão abusiva de mão(s) alheia(s).

O que é certo é que não é possível delinear uma árvore estemática segura, que desenhe de uma vez por todas as filiações entre os manuscritos e a *editio princeps*. Todavia, o facto de Pedro Coello e Luís Franco Correia apresentarem erros exclusivos de vária natureza, e de partilharem pelo menos um erro conjuntivo evidente (I.11, 1), justificaria de per si a existência de um antepassado comum aos dois testemunhos, de que cada um derivaria independentemente. Numa hipotética árvore, este antepassado α representaria aquela porção indeterminável de texto que

Pedro Coello e Luís Franco Correia compartilharam e que permaneceu fixa ao longo da elaboração do poema. Representaria, em suma, aquele segmento textual coagulado antes da transcrição de Pedro Coello. É evidente, contudo, que, com os dados de que dispomos, nunca conseguiremos demonstrar sem sombra de dúvida que este α reflita uma redação genuína e integralmente camonianiana. Além disso, atendendo não apenas aos erros, mas também às lacunas e acrescentos, deveríamos supor, por um lado, outra fase intermédia (α'), da qual descenderia Luís Franco Correia (já que este último tem título, faltando-lhe contudo umas oitavas, presentes em Pedro Coello e na edição impressa); e, por outro, um α'' , provável base da edição impressa. Fora do *stemma* ficaria Manuel Correia Montenegro (não há erros conjuntivos com Pedro Coello e Luís Franco Correia), testemunho tardio e de fidedignidade altamente duvidosa, como vimos.

De qualquer forma, uma hipótese sugestiva seria considerar as três versões conhecidas numa linha de contínua evolução do texto, de aperfeiçoamento de um projeto épico que não se esgotaria com a versão impressa. Pedro Coello, Luís Franco Correia e Manuel Correia Montenegro testemunhariam, assim, três fases da elaboração poética, que acompanharam o poeta ao longo da sua turbulenta vida, desde a juventude estudantil até à maturidade desencantada, passando pelas marcantes vicissitudes ultramarinas. Assim se perceberiam melhor todas as imprecisões e as pretenciosidades patentes em Pedro Coello; as ingenuidades formais de Luís Franco Correia; e, quiçá, as meditações messiânicas e o recorte moralizante de Manuel Correia Montenegro. Mas isto não passa de uma mera suposição.

A tradição manuscrita dos *Lusíadas* tem grande importância não só para tentarmos perceber «como trabalharia Camões», mas também para conseguirmos compreender melhor a história editorial da própria *princeps* de 1572 e ultrapassar, na esteira dos estudos de Agudo e Jackson, a aturada questão textual que opõe *E* a *Ee*. Por exemplo, o facto de os erros mais crassos da *princeps* não se encontrarem em nenhum dos manuscritos conhecidos poderia facilitar a operação de discriminação entre fólio *cancellans* e fólio *cancellandum* daquela, na perspetiva da bibliografia textual. Um caso interessante nesse sentido é o da lição *infidas* (II.1.7), contida em alguns exemplares do texto de 1572 e no manuscrito Pedro

Coello: esta presença pode justificar a hipótese de que o fólio que exhibe *findas* seja o *cancellandum*, tendo sido substituído no decurso da tiragem pelo fólio *cancellans* com a lição *infidas*, provavelmente presente no manuscrito de tipografia.

A tradição manuscrita poderia, ainda, proporcionar alguns pontos de reflexão com vista à fixação definitiva do texto camoniano numa desejável edição crítica dos *Lusíadas*, já que resquícios de α primitivo — se dermos crédito à hipótese estemática acima mencionada — podem ter passado à edição impressa. Por exemplo, a colação dos manuscritos com a *princeps* revela a presença de pelo menos um erro comum entre Pedro Coello e o texto impresso (mesmo considerando a velha divisão entre *E* e *Ee*, já que o erro está presente em ambas as famílias), isto é, a lição «Julio Magno» em lugar de «Júlio e Magno» (IV.32.8). É possível, portanto, que — cópia após cópia — o erro se tenha arrastado de α primitivo até à edição impressa.

Enfim, a tradição manuscrita dos *Lusíadas* não só nos pode oferecer pistas interessantes sobre o *labor limae* camoniano, sugerindo indicações sobre as leituras e as fontes histórico-literárias manuseadas pelo poeta durante a longa e trabalhosa redação do monumento poético que nos deixou, mas pode ainda contribuir para uma mais consciente e mais fidedigna *restitutio textus* dos próprios *Lusíadas*.

BIBL.: AGUDO, Francisco Dias, «A Edição d’Os Lusíadas de 1572», *Garcia de Orta. Número Especial Comemorativo do 4º Centenário da Publicação de Os Lusíadas*, 1972, pp. 1-9; ALMEIDA, Aníbal, *O Rosto de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1996; ASKINS, Arthur Lee-Francis, «Os Inéditos Camonianos de Manuel Faria e Sousa», in *Critique textuelle portugaise*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 219-226; AZEVEDO, Maria Antonieta Soares de, «Um Manuscrito Quinhentista de “Os Lusíadas”», in *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 71-93; JACKSON, Kenneth David, *Camões and the First Edition of «The Lusiads»*, 1572, CD-ROM, Darmouth, Center for Portuguese Studies and Cultures, University of Massachusetts Darmouth, 2003; MOURA, Vasco Graça, «Variações sobre Três Pelicanos», in *Os Penhascos e a Serpente, e Outros Ensaios Camonianos*, Lisboa, Quetzal, 1987, pp. 21-41; id., «Oitavas Esquecidas de Camões», in *Os Penhascos e a Serpente, e Outros Ensaios Camonianos*, Lisboa, Quetzal, 1987, pp. 185-213; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «A Transmissão Manuscrita de Os Lusíadas. Alguns Aspectos», in *Actas da III Reunião de Camonistas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1987, 51-65; RIBEIRO, Aquilino, *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais*, Lisboa, Bertrand, 1975; SENA, Jorge de, «Cancioneiro de Luís Franco Correia», in *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980, vol. I, pp. 135-156; id., «Camões e Faria e Sousa — Prefácio de Os Lusíadas», in *Trinta Anos de*

Camões, Lisboa, Edições 70, 1980, vol. I, pp. 171-259; TOCCO, Valeria, *A Lira Destemperada. Sobre a Tradição Manuscrita d'Os Lusíadas*, Bari, Adriatica, 2005; id., *L'edizione a stampa dei Lusíadas: il ruolo dei manoscritti*, in BALDISSERA, A., MAZZOCCHI, G., PINTACUDA, P. (orgs.), *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, 2009, Como-Pavia, Ibis, 3 vols., vol. 3 (no prelo), pp. 177-191; STORCK, WILHELM, *Vida e Obra de Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1980.

Valeria Tocco

LUSO (Mito de). Este mitónimo, que está na base do termo Lusitânia (seja a romana seja a portuguesa), reveste-se de particular interesse para o estudo da apropriação que os autores quinhentistas, nomeadamente André de Resende e Luís de Camões, dele fizeram. O nome, que se situa na esfera do mito, aparece pela primeira vez em Plínio (*Historia Naturalis*, 1.8, citando Varrão), que escreve: «*Lusum enim Liberi patris ac Lysam cum eo bacchantem nomen dedisse Lusitaniae*», isto é: «Luso, filho de Líber Pater, e Lisa, que em sua companhia participava no cortejo báquico, deram o nome à Lusitânia.» Não há, contudo, unanimidade quanto à interpretação do texto de Plínio-Varrão, pois discute-se se Luso e Lisa foram ambos companheiros de Baco, sendo então nomes próprios, ou se devem ser entendidos como nomes comuns, a saber, como *ludus* (jogo) e *lyssa* (furor), como alguns defendem. Quem, entre nós, se pronunciou com denodado empenho sobre estas matérias foi André de Resende, consagrado humanista português quinhentista, primeiramente na anotação 24 ao Livro II do seu *Vincentius Leuita et Martyr*, vindo a lume em Lisboa em 1545, e, mais tarde, logo a abrir o seu *De Antiquitatibus Lusitaniae*, postumamente vindo a lume em 1593, embora elaborado ao longo da vida. Ali cita e comenta a frase de Plínio, esclarecendo que, em seu entender, «Luso é filho do Pai Líber e não seu companheiro, como alguns interpretam», considerando Lysa como companheiro de Baco e observando que o nome de Lusitânia tanto se pode escrever *Lusitania* (de Luso), como *Lysitania* (de Lysa). Ora estas indecisões quanto à genealogia mítica de Luso e à designação de Lusitânia ou Lisitânia estão refletidas n'Os *Lusíadas* de Camões, nomeadamente em III.21.5-8:

*Esta foi Lusitânia, derivada
De Luso ou Lisa, que de Baco antigo*

*Filhos foram, parece, ou companheiros,
E nela então os íncolas primeiros.*

O nome mítico volta a surgir no início da conhecida écfrase das bandeiras (*Os Lusíadas*, VIII.2.7-8 e 3.1-4), que representam os heróis portugueses, o primeiro dos quais é Luso:

*Este que vês, é Luso, donde a Fama
O nosso Reino Lusitânia chama.
Foi filho e companheiro do Tebano
Que tam diversas partes conquistou;
Parece vindo ter ao ninho Hispano,
Seguindo as armas, que contínuo usou.*

Camões conheceu bem o *Vincentius* de Resende, sem dúvida, e, ao apropriar-se dos nomes «Luso» ou «Lisa», deixou transparecer as hesitações veiculadas por Resende. Captou igualmente o valor facial e simbólico desse mítico termo. Luso é, na epopeia camoniana, o nome que vem à cabeça do desfile triunfal dos heróis da nação lusa, na descrição das bandeiras, tal como fora figurada a Lusitânia, «quase cume da Europa». Por outro lado, e aceitando que o nome Lusitânia deriva de Luso, Camões recorre a perífrases como a «gente de Luso», as «terras de Luso», «o(s) de Luso», «geração de Luso», para referir os Lusitanos ou a gente lusitana. Em Resende acontecia o mesmo. Já no poema *Erasmi Encomium*, de 1531, se lê (vv. 255-256): «A minha intenção é dizer alguma coisa em prol do reino de Luso, minha pátria» (*Vt Lusi pauca referrem / pro regno patriaque mea*), para evitar, acrescenta, que se avaliem todos os Hispanos pela mesma moeda, quando se fala do seu apreço por Erasmo; igualmente no v. 13 do *Genethliacon*, editado em Bolonha em 1533: «estes reinos do antigo Luso» (*ueteris Lusi regna haec*), referindo-se a Portugal. Os passos aqui assinalados pertencem a poemas editados no estrangeiro. Mais tarde, no poema *Vincentius, Leuita et Martyr*, II, 84, voltam a surgir os *Lusi inclyta regna* («os ínclitos reinos de Luso»), e no poema de 20 de janeiro de 1568, a D. Sebastião, no dia em que este tomou posse do reino, com catorze anos, Resende fala nos «reinos do vetusto Luso» (*Lusi [...] regna uetusti*). Não é inocente este recuperar do «vetusto Luso». Dos exemplos

apontados pode concluir-se que em Camões, como em Resende, o recurso ao mitónimo «Luso» tem como função individualizar um povo, o povo português, no contexto da Península Ibérica e da Europa.

BIBL.: RAMALHO, Américo Costa, *Estudos Camonianos*, Lisboa, INIC, 1980; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa, 1979; RESENDE, André de, *As Antiguidades da Lusitânia*, introdução, tradução e comentário de Raul Miguel Rosado Fernandes; estabelecimento do texto latino de Sebastião Tavares de Pinho, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009; id., *Vincentius Leuita et Martyr*, reprodução fac-similada da edição de Luís Rodrigues, Lisboa, 1545, introdução de José V. de Pina Martins, Braga, Barbosa & Xavier, 1981.

Virgínia Soares Pereira

M

MANEIRISMO. 1. O conceito de Maneirismo ganha em ser considerado, desde logo, na sua história: como se formou? Que razões o apoiaram? Que perspectivas abriu? Que consequências teve a sua definição?

Com alcance pejorativo, o termo foi lançado por Luigi Lanzi, na *Storia Pittorica dell'Italia* (1792), para caracterizar a prática dos artistas — sobretudo artistas de meados de Quinhentos — que privilegiavam a «alterazione dal vero», *i.e.*, a projeção da fantasia em detrimento da mimese do real (LANZI 1823, p. 210). O juízo neoclássico de Lanzi não surgiu, porém, *ex abrupto*: tinha precedentes em obras barrocas como a de Giovanni Pietro Bellori (*Le vite de' pittori*, 1672), já severas acerca desse rumo criativo que reputavam decaído, inquinado pelo excesso e a afetação.

Nem Lanzi nem Bellori são radicais (Bellori estima a «gran maniera» de Raffaello; Lanzi não é hostil a Michelangelo), mas a mudança dos tempos e das vontades fez com que depreciassem aspetos do que antes havia sido por norma acarinhado; mais, que concorressem para a larga depreciação da «maniera», palavra que no século XVI tanto podia, sem mácula, constituir sinónimo de estilo, como, *stricto sensu*, designar o timbre individual de um mestre (*maxime* Raffaello ou Michelangelo) e a sua imitação. Assim falara Giorgio Vasari, ao compor, nas *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani* (1.^a ed.: 1550; 2.^a ed.: 1568), uma história da arte onde elegeu a «maniera» como noção fulcral e a aplicou com adjetivos vários, acabando por encarecer especialmente, nos «modernos» (de Leonardo a si próprio, Vasari), a «maniera» «bella e rara», «dolce e nuova», «ingegnosa et artificiosa», «maravigliosa e stupenda».

Só a partir de 1900 se recuperou este olhar sobre a «maneira», e só então se tratou construtivamente de «maneirismo». Foram estudiosos germânicos os principais responsáveis pela viragem que conduziu à reabilitação de um património longamente mal amado, ostracizado ou esquecido (reveladora, a sua fortuna em museus, hastas ou exposições...). Kurt Heinrich Busse, em 1911, e, daí em diante, Walter Pinder, Werner Weisbach, Hans Kaufmann, Nikolaus Pevsner, Walter Friedländer ou Max

Dvořák revisitaram a obra de Michelangelo e entregaram-se à reavaliação, entre outros, do legado de Pontormo, Parmigianino, Tintoretto, Bronzino ou El Greco, que de tão singular vinha sendo também enaltecido em Espanha como símbolo nacional (LAVÍN BERDONCES 2010). Reconheciam uma linguagem impregnada de subjetividade, ou mesmo, segundo W. Friedländer, de anticlassicismo: distorção das formas naturais e de canónicas proporções, predileção pela *linea serpentinata*, desobediência à perspectiva linear, comprazimento em contrastes cromáticos. E, através desses traços, captavam a expressão de uma época de crise ou, como em «Über Greco und der Manierismus» (1924) vincava Dvořák, fascinado pela «profética» estranheza de Theotokopoulos, a manifestação de um visionarismo — uma «febre» espiritual — que se erguia acima da catástrofe e do caos.

Compreende-se, semelhante interesse, num quadro que a guerra de 1914-1918 ensombrou e que transformações culturais agitaram, propiciando fenómenos como a emergência do expressionismo, do surrealismo, do antipositivismo e da psicanálise. A medida do presente pesava, sem dúvida, na atenção concedida ao passado, mas nem por isso a associação do Maneirismo a uma mundividência inquieta ou a processos de metamorfose e de rutura se resumiu a uma moda efémera ou infundada. Pelo contrário. Merece nota, a título de exemplo, o trabalho de Arnold Hauser, *Der Manierismus* (1964), que, ao contextualizar sociologicamente esta arte, a relacionou com grandes alterações ocorridas, em pleno ou numa escala embrionária, no fervilhante século XVI: da revolução copernicana, que punha em xeque o conforto inspirado pela cosmologia ptolemaica geocêntrica, até aos conflitos travados dentro ou fora da Europa, que evidenciavam a insegurança do poder e da vida (se não o absurdo do mal gerado sob bandeiras religiosas); da laceração motivada pela Reforma, que abalou a instituição da Igreja Católica e o entendimento de Deus, até às modificações sociais, económicas e políticas (aceleradas após as Descobertas), em que se cruzavam focos de perturbação e reações à instabilidade.

Significativo: ao refutar, em *Mannerism* (1967), leituras germânicas, que rotulou de «expressionistas» para as dizer anacrónicas, John Shearman preteriu El Greco, que tanto impressionara Dvořák, e decretou uma «natural antipatia» entre o Maneirismo e a Contrarreforma, ao arrepio do

que Pevsner havia frisado. Para Shearman, a arte maneirista seria uma arte culta, norteadada pelo intuito de suscitar deleite e admiração numa elite de iniciados onde brilhavam as aristocracias cortesãs disseminadas pela Europa, como a que se reuniu em Fontainebleau sob a égide de Francisco I, ou como a que se congregou em Praga, na órbita de Rudolfo II. Também Hauser o observara, e convicção idêntica era a de Georg Weise, empenhado, por seu turno, desde a década de 50, em filiar a arte maneirista na delicada sofisticação de padrões góticos e em articulá-la com a busca de elegância e de «maneiras» patente na tratadística comportamental de que são testemunhos maiores *Il libro del Cortegiano*, de Baldesar Castiglione (1528), ou *Il Galateo*, de Giovanni della Casa (1559). Shearman, porém, sempre pronto a destacar, com fleumática distância, o requinte formal das obras que contemplou, nunca se dispôs, diversamente de Hauser, a achar nelas algo mais do que um ludismo cerebrino, frio e calculado — «a stilish style».

Flagrantes, as clivagens na bibliografia produzida sobre o Maneirismo indiciam a complexidade do assunto, que não deixou de sugerir descrições flexíveis como a que em 1962 Craig Hugh Smyth propôs, em *Mannerism and «Maniera»*, destrinchando fases de cultivo da «maneira», mais anticlassicista e experimentalista, primeiro; depois, mais previsível e progressivamente mais vulnerável à cristalização acadêmica. Certo é que a palavra Maneirismo cobre noções discrepantes e que essa discrepância é já em si eloquente porque desvenda o esforço de racionalidade em que qualquer periodologia assenta, com suas gnoseológicas vantagens e suas fatais imperfeições: das perguntas formuladas, ajustando critérios e ensaiando hipóteses, depende a configuração de um conceito; e a formulação das perguntas depende, por sua vez, de múltiplos fatores — desde o recorte de um *corpus* (com quanto implica, de conhecimento e escolha) até à influência que na exploração desse *corpus* têm expectativas, propósitos, tradições.

Apurar um conceito de Maneirismo obrigou a refazer um mapa cultural, a apartar identidades. Exigente operação: escorregadia, porque movediço o terreno em causa; árdua, porque arreigado o desenho de alguns limites nesse espaço e porque a falta de um instrumento heurístico e hermenêutico, como o é um conceito estilístico ou periodológico, condicionou a prospeção e a análise. Se é hoje aceite na história das artes a

sequência diacrônica Renascimento-Maneirismo-Barroco, o conceito de Maneirismo foi o último a afirmar-se, e à custa de um debate que, envolvendo os gigantes seus vizinhos, evoluiu ao ritmo e ao sabor da dialética entre a observação e a abstração.

Quando, em 1888, Heinrich Wölfflin publicou *Renaissance und Barock*, estendeu esta nova categoria desde 1520 até meados de Setecentos, sem ignorar que era falha de unidade e fértil em mutações internas. Na arte de Quinhentos havia iniludíveis «sintomas» de diferença; Michelangelo não se confundia com Bernini... Contudo, ao discípulo de Jacob Burckhardt repugnava postular uma etapa «especificamente distinta» («decadente», pela terminologia em voga) entre a «idade de ouro» do Renascimento e o despontar do que apelidava de Barroco. Por isso, ainda que descortinasse na obra de Michelangelo ou na de Giulio Romano marcas destoantes das que cria típicas do Renascimento (decoro, medida harmoniosa, meridiana ligação aos clássicos) e nítidas no Barroco (magnificência, sumptuosa exibição de engenho), apenas ali viu, sem se deter, avulsas «exceções», e não uma *maneira* que correspondesse a uma concepção da arte, partilhada e dotada de consistência histórica.

Indagar dessa concepção, aquilatar essa consistência, seria o caminho trilhado no século XX. Pouco a pouco, a pesquisa abrangeu, além da pintura, da escultura e da arquitetura, a decoração e a música. A sua expansão ao campo das letras ocorreu pelos anos 50, mercê de impulsos como o de Ernst Robert Curtius, cujo *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), porventura tributário de «Il fenomeno del Secentismo», de Arturo Graf (1905), ou com ele em parte coincidindo, se ocupava de um Maneirismo universal e transtemporal, em cíclica alternância e complementaridade com o Classicismo, seu oposto. Não vingou, a ideia a-histórica de Curtius, mas a introdução do conceito de Maneirismo nos estudos literários levantou fecundos problemas.

Já em 1924 Dvořák havia esboçado uma ponte entre a pintura de El Greco e a ficção de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Seria lícito, porém (objetaram ou inquiriram alguns), trasladar para as letras uma noção moldada no âmbito das artes plásticas? Sim, como redarguiu Wylie Sypher, em *Four Stages of Renaissance Style* (1956). A verdade é que se a pintura e a poesia têm linguagens distintas, entre as quais não existe equiparação imediata, nem por isso se há de concluir que um fenómeno

recenseado numa arte só a ela se circunscreve, e muito menos numa época em que, glosando o grego Simónides, tão amiúde se entrelaçou a poesia (pintura falante) e a pintura (muda poesia). Não são aleatórias as conexões entre um discurso como o de Vasari, nas *Vite*, e textos coevos de teorização literária. *Ut pictura poesis*, repetiu-se à exaustão no século XVI: investido em prol da pintura, o *paragone* visava outorgar-lhe o estatuto de arte liberal (não mecânica) e condensava um programa de ação, concretizado quer na permuta de matérias quer na sintonia de códigos e gostos.

Hoje não é tanto o uso literário de um conceito de Maneirismo que desencadeia celeuma. O que continua flutuante, acerca das artes ou das letras, é a extensão desse conceito: período? Estilo ou corrente? Falar periodologicamente de Maneirismo é aceitar que em determinado tempo preponderaram uma mundividência e «um sistema de normas, convenções e padrões» (René WELLEK, *apud* SILVA 1983, p. 418) regendo todas as artes (plásticas, poéticas, musicais...). Conciliadores, em *La Renaissance maniériste* (1997), Daniel Arasse e Andreas Tönnemann advogaram que o Maneirismo, mais do que parte do Renascimento, é a sua «expressão artística» — internacional — na centúria de Quinhentos. Franzep Württenberger, em *Der Manierismus. Der europäische Stil des sechzehnten Jahrhunderts* (1962), apontara nessa direção. Falar de Maneirismo como estilo, porém, tem-no integrado ora num mega-Renascimento ora num mega-Barroco, segundo opiniões que bifurcam: subsumido no Renascimento, o Maneirismo aí funciona a par de outros sistemas e contra o dominante, espelhando a sua crise (tese alvitada desde os anos 20; corroborada, de viés, por *The Counter-Renaissance*, de Hiram Haydn, em 1950; robustecida por investigadores como Eugenio Battisti, em *L'antirinascimento*, de 1962, ou *Hochrenaissance und Manierismus*, de 1970); junto ao Barroco, serve-lhe de prelúdio — ainda recentemente concedeu François Rigolot (2002) — pela avidez do «ornatus» e pela comunhão de temas como o *contemptus mundi*.

Qualquer uma destas alternativas mobiliza argumentos. Seja como for, período ou estilo, balançando no seu conteúdo, um conceito de Maneirismo não perde virtude: repele esquemas simplistas de compreensão; leva a perceber o dinamismo e a dimensão plurifacetada da História.

2. Tomaremos o Maneirismo como um fenómeno de proporções europeias, forte na segunda metade do século XVI e no limiar de Seiscentos, não obstante alguma irregularidade cronotópica, pois em Itália remontará às alturas do saque de Roma (1527) ou até um pouco antes, para abarcar, na pintura, os derradeiros passos de Raffaello.

Se Itália foi o berço do Maneirismo, como o fora já do Renascimento, não surpreende o entusiasmo com que aí se discutiu sobre as artes e as letras. Uma autoconsciência fina, subjacente à prática e pujante na teoria, é natural num movimento coletivo de valorização da «maneira», com suas inevitáveis tensões: enquanto afirmação individual, partícipe de uma poética ou uma estética que é ainda de imitação, a «maneira» não dispensa ícones (ao invés, precisa de referências, para ser e para significar); e o desejo de emulação é para os maneiristas um denominador comum, porque da procura da diferença, mais ostensiva ou mais discreta, fazem afinal a sua norma.

Numa carta de 1542, Pietro Aretino louvou Giulio Romano pela *concordia discors* dos seus «concetti anticamente moderni e modernamente antichi» (frase que Vasari decalcaria na versão original das *Vite*). Com espírito afim, Francisco de Holanda narrou, em *Da Pintura Antiga* (c. 1548), que Michelangelo esculpira «um deus Baco de mármore com um moço Sátiro» (agora no Bargello, em Florença) e o fizera passar «por obra antiga e maravilhosa». A olhos perspicazes, porém, a estátua não enganava (e Holanda gabava-se de ter escapado à ilusão), porque havia nela — «feito de valente homem» — uma maneira nova: a composição da figura era «fora da estabilidade e firmeza antiga, posto que as perfeições e invenção e medidas e o Sátiro com o cesto pareciam antigos» (HOLANDA 1984, p. 54).

Similitude e diferença: esse o jogo crucial da arte maneirista. Quem cria, prova a sua perícia (o nome do autor conquista vigor simbólico e cotação num mercado emergente; não por acaso os artistas então se autobiografam e se autorretratam...); quem recebe, tem posta à prova a sua bagagem e a sua argúcia. Por isso os juízos apressados não chegam: onde de relance parece haver apenas semelhança e diluição da personalidade autoral, cabem formas hábeis de assinatura. O ângulo de observação conta: daí que importe o detalhe, a minudência que se oculta ao vulgar e é apelativa para o *connoisseur*; daí que importe a alusão ou a

citação, aptas a enobrecer uma obra e a aumentar-lhe a capacidade de significação. Ao mecenas e ao público — asseverava Benvenuto Cellini, na sua *Vita* — cumpria oferecer o prazer da descoberta. A arte não devia ser chã.

Aclamada e fruída pela relação — audaz, virtuosística, caprichosa, ambígua — com modelos ou pela comparação superlativa com o que outros haviam logrado realizar, a arte foi, no tempo do Maneirismo, exaltada enquanto fruto de engenho (qualidade inata, burilada pela técnica) ou enquanto expressão de uma «ideia» obtida no êxtase transcendente de um encontro com o «divinus afflatus», *i. e.*, o sopro de Deus. Ora, admitir, na esteira de Aristóteles e de Platão, estas «condições de possibilidade» (como advertiu Panofsky, em *Idea*), era aplaudir a singularidade, e, com ela, dons e efeitos tão diversos quanto admiráveis: a «grazia» e a «terribiltà». Inefável, a «grazia» ficava envolta nos ziguezagueantes segredos da «sprezzatura» (a artificiosa naturalidade); à «terribiltà» («valentia», *pathos* que arrebatava) pertencia o fulgor do sublime.

Do lado da poética, preponderou, outrossim, a autoridade de Aristóteles e Platão (assimilada e difundida por Cícero ou por Ovídio), fomentando um apreço análogo pelo cunho singular: com Aristóteles ou com o pseudo-Aristóteles, via-se no bom poeta a eclosão genial de um temperamento melancólico (*Problemas*, XXX); com o *Fedro* ou o *Íon* de Platão, aprendeu-se a celebrar a poesia como maravilha superior a fronteiras racionais.

Na oscilação entre doutrinas físicas e metafísicas — e porque ao talento e ao furor havia que somar, horacianamente, trabalho —, a *imitatio* não foi enjeitada. Ao invés, beneficiando desta aguda consciência artística, cresceu em subtileza. Contudo, só um cenário favorável ao «engenho» e à «ideia» explica o radicalismo de um Giulio Cortese, que, amplificando reticências ao acatamento servil dos clássicos como as que Castiglione veiculara no *Libro del Cortegiano*, teria ousadia para denegrir a subjugação do «stile naturale all'altrui esempio» (*Rime e Prose*, 1592 — *apud* FERRONI e QUONDAM 1973, p. 179); só então Giordano Bruno poderia escrever, com afoiteza extrema, em *Degli Eroici furori* (1585), «la poesia non nasce da le regole, se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie» (*apud* FERRONI e QUONDAM 1973, p. 203).

A *Poética* de Aristóteles consentia, de resto, especulações sobre a liberdade da efabulação (não era o verosímil genologicamente adaptável?). E, salientando o poder dos afetos e da catarse, salientava, como questão nevrálgica, a subjetividade, que o *Tratado do Sublime*, redivivo no século XVI, terá igualmente contribuído para realçar (FUMAROLI, pp. 377-398). Por este prisma, a poesia, mais do que louvar e vituperar (de acordo com o persistente paradigma retórico que a cingia à pauta do discurso epidíctico — ALVES 2006), havia de lidar com as paixões, representá-las, exprimi-las, acendê-las, purgá-las. Também assim *ars* e *furor* se conjugavam num sincretismo estreito: Longino avisara que a arte de dizer era decisiva no teatro dos afetos; Torquato Tasso respaldá-lo-ia, direta ou indiretamente, nos *Discorsi del poema eroico* (1594). O sucesso desta lição deteta-se no cuidado com que D. António de Ataíde veio a recordá-la, na Arte poética que preparou, c. 1600: «Dizem os autores que não basta que o poeta cumpra com as obrigações da arte se a obra não for patética, que é o mesmo que dizer movedora [...]» (ATAÍDE f. 39v).

É essa qualidade que anima obras cimeiras como *Os Lusíadas* (1572), a *Gerusalemme Liberata* (1575), os *Essais* (1.^a ed.: 1580; 2.^a ed. 1588; 3.^a ed.: 1595), *Hamlet* (1603), *Don Quijote de la Mancha* (1605)... Cada uma é um desafio, pelas relações que abre e sobre as quais faz pensar. Cada uma se situa sob o signo da melancolia e da instabilidade, já inventando personagens contraditórias, fugidias, duplas, já engendrando mundos em crise, ameaçados pelo fracasso ou pela queda de firmes ideais e apaziguadoras certezas. O seu carácter problemático é inegável; a sua leitura, nunca óbvia.

Montaigne representa a deambulação de um sujeito que envereda pela demanda de si sabendo que nunca atingirá o fim da aventura, porque constantemente descentrado o seu alvo («Je ne puis asseurer mon object.» — *Essais*, III, ii) ou porque irracional, como «une branloire perenne» (*ibid.*), o mundo que perscruta. «Je ne peins pas l'être, je peins le passage» (*ibid.*), declara quem faz de uma pergunta o seu lema: «Que sais-je?» «Je n'ay rien à dire de moy, entierement, simplement, et solidement, sans confusion et sans meslange, ny en un mot. *Distingo* est le plus universel membre de ma logique.» (*Essais*, II, i). Ao redundar na certeza da incerteza, este ceticismo, traduzido em sucessivos gestos de desconstrução, tem muito de paradoxal. E contraditório será, não menos, o

facto de Montaigne reclamar a novidade da sua iniciativa, jurando uma lhaneza sem dobra, enquanto ostenta, em copiosas citações, a inclusão do seu discurso numa tradição sem fim. Mas é esse o lastro de uma viagem ímpar.

No Maneirismo, o regresso de certos autores — Luciano, Plutarco, Tácito... — nada tem de aleatório, aliás. Tão-pouco é gratuita a renascida curiosidade pela obra de Séneca. Se a leitura destes Antigos estimula uma visão do mundo, é também uma visão do mundo que estimula o seu ressurgimento: uma visão atenta à face obscura do homem e da História, à vertiginosa fugacidade do bem, ao relativismo que espalha a dúvida corrosiva, à loucura, à insanável luta entre a razão e os afetos.

Nessa desconfiança, equivalente a uma descrença da felicidade, radica *Don Quijote de la Mancha*, estupenda contrafação ou bizarra recriação de um género — o livro de cavalarias — que, sem lugar entre os Antigos, mas coroado de êxito, andava conotado com a perpetuação de um ancestral *ethos* heroico. Enquanto paródia do livro de cavalarias, *Don Quijote de la Mancha* fere pelo ridículo a sua matriz; não os valores que lhe serviam de alicerce. Cervantes, ao brincar com as fábulas de paladinos e ao fabricar, à sua maneira, uma outra, devassa o presente que as não tolera: D. Quijote, que é, ele próprio, uma *persona*, morre de melancolia, vencido pelo embuste (bem-intencionado...) de um jurista. A ênfase nos desaires que fustigam, sistemáticos, o cavaleiro da triste figura, e o vazio acumulado como saldo das suas aventuras, alertam, denunciando a vanidade dos esquemas consoladores das crónicas fingidas: o mundo não se esgota num fácil claro-escuro; o tempo, se devora os símbolos, não dissipa os desconcertos.

Maneirista, por excelência, seria o desenrolar da lírica. Nesse *mare magnum*, em que Petrarca pontificou como modelo de modelos (inclusive na organização do livro de poesia — outro campo em que proliferaram as iniciativas individuais), havia margem para os rasgos singulares (por exemplo, a ambiguidade sexual que Shakespeare infiltrou nos seus sonetos, ou o mistério que ali provoca uma «dark lady»): foi com a palavra de outros — citada, retalhada, transformada, recontextualizada... — que, num misto de aproximação e disjunção, se promoveu ou encenou uma subjetividade pessoal. Artificio e natureza não se destrinçavam, tal como não se dissociavam a *imitatio stili* (a imitação textual) e a *imitatio vitae* (a

imitação da vida). E, num corpo mínimo, até espartilhado por contornos fixos (v. g. num soneto), desenvolvia um poeta, espetacularmente, um exercício de locução virtuosística e uma teia sublime de afetos, recorrendo a tópicos fundadores para gerar novas ressonâncias numa espiral em movimento. Repare-se como Martim de Castro do Rio intensificou o *pathos* do discurso introspetivo: hiperbolizando a metáfora com que Petrarca gravara, nos *Rerum Vulgarium Fragmenta* ou *Canzoniere*, o início da experiência amorosa («nel laberinto intraini» — *Voglia mi sprona, Amor mi guida et scorge*); hipertrofiando, intelectualizando e espiritualizando a misantropia que avulta em *Solo e pensoso i più deserti campi*. «Perdi-me dentro em mi como em deserto / Minh'alma está metida em laberinto / E posto em tal perigo já me sinto / Cair noutro maior, nele encoberto» (*Cancioneiro de Fernandes Tomás*, f. 2)...

As pesquisas de Jorge de Sena, Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Vítor Serrão balizaram o Maneirismo, em Portugal, entre c. 1560 e as primeiras décadas do século XVII. Já em 1548, «vindo de Itália», Francisco de Holanda sustentava, neoplatonicamente, que a pintura era «divina e [...] descida das estrelas» («A ideia na pintura é uma imagem que há-de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo» — 1984, p. 43); em *Da Ciência do Desenho* (1571), insistiria no seu carácter «Infuso da eterna Idea Increada na nossa» (*apud* DESWARTE, p. 219). Não à toa, triunfou nesta época a dignidade do pintor, e a reputação adquirida valeu aos melhores artistas o direito à concepção de obras perante as quais se curvaram os encomendadores (SERRÃO 1983).

Decerto, a liberdade criativa não agradaria aos poderes estabelecidos (qual o sentido da intervenção de um revedor do Santo Ofício em obras transcendentemente «Infusa[s] da eterna Idea»? O padre fr. Bertolameu Ferreira emendou: «para estar bem definida a pintura, se há-de declarar que a dita arte ou ciência é natural e adquirida por meio natural e indústria humana, e não é dom infuso e sobrenatural» — *apud* DESWARTE, p. 220). Apesar disso, essa liberdade seduziu. Ao definir o poeta como um ser «cheio do divino furor» («de tal modo finge elegantemente em seus versos que quasi parece que produz de nada com suas ficções ãs cousas muito grandes e verdadeiras e digníssimas de admiração» — ATAÍDE, f. 15), D. António de Ataíde perfilhava uma maneira de ver muito diferente do amor à «arte» que António Ferreira (1527-1569) exacerbava nas epístolas dos

Poemas Lusitanos em que havia exortado à *renovatio* das regras clássicas inculcadas por Horácio aos Pisões.

Talvez por cautela, D. António comutaria aqui e ali o termo «furor» com outros de conotações mais físicas e racionais (talento, veia, engenho), mas não o abandonou, nem sequer no momento de fazer a sua sincrética profissão de fé: «a poesia que se não aprende é aquela veia e aquele furor com que o entendimento comete a escrever e a saber as cousas, que é o primeiro passo e fundamento poético, mas ordenar essas mesmas cousas e saber em que estilo e com que figuras se hão-de escrever, isto depende da arte, e por isso se faz esta e se fizeram todas as artes poéticas» (ATAÍDE f. 17).

Nas letras portuguesas, o Maneirismo é um tempo de não despicienda heterogeneidade. É o tempo da épica de Camões, de Jerónimo Corte-Real e de Vasco Mousinho Castelbranco, e da antiépica *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto; é o tempo em que, ao lado de géneros cheios do prestígio do seu berço antigo ou já canonizados pelo ascendente dos seus modelos (tal foi o caso da lírica, com Petrarca), emergiram tradições sem aura de nobreza, como a dos romances, que, com a sua origem gótica, constituíram uma opção não classicizante (e, eventualmente, um assomo de orgulho peninsular em face do primado italiano); é o tempo em que a acidez de narrativas historiográficas como a de Diogo do Couto (uma acidez que transborda para o diálogo *Soldado Prático...*) coexiste com as miríficas histórias dos livros de cavalarias de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Diogo Fernandes e Baltasar Gonçalves Lobato; é o tempo de sóbrios contos *de proveito e exemplo* como os de Gonçalo Fernandes de Trancoso e de enredadas ficções pastoris como a de Fernão Álvares do Oriente ou as de Francisco Rodrigues Lobo; é o tempo do ascetismo dos tratados de espiritualidade e dos floreios mundanos e desbragados de algum teatro e alguma epistolografia. E não são puros, estes elementos, mas sim atravessados por contrastes e contaminações: um emblema, v.g., pode conter a opacidade da alegoria e a clareza da alegorese, unindo a *admiratio* (RILEY 1963) à eficácia pedagógica; entre o profano e o sagrado, tanto se cavam fossos como se urdem passagens e se apregoam conversões.

Falar de Maneirismo não será reduzir este panorama a uma sinopse; será, sim, focar aí as linhas de uma dominante visão do mundo e de dominantes valores poéticos. Importa compreender 1) o relevo dado a uma

mundividência melancólica; 2) o protagonismo conferido ao artifício, à diferença e à novidade, a par da zelosa explicitação de códigos (se em Portugal é exígua a tratadística — o que não significa alheamento da produção europeia —, sobejam, espargidas pelas obras, manifestações de consciência criativa); 3) o exalçamento do «cantar» ao divino, onde a grandeza da matéria requer esmerada «valentia». Apartar estas linhas é metodologicamente necessário; na complexidade do real, porém, todas se intersetam.

O peso da melancolia começou por sobressair nos estudos pioneiros que Jorge de Sena e Vítor Manuel de Aguiar e Silva dedicaram à poesia, muito em especial à lírica. De facto, sem que o Maneirismo se confine a uma crise do Renascimento, essa crise marca-o, e com acutilância no que concerne a representação do homem no mundo: pequeno e impotente (um naufrago, um brinquedo de forças soberbas e inexoráveis; uma máquina perecível, como ressalta na *Microcosmografia* de André Falcão de Resende), mas também assombroso na insurreição trágica e amargamente irónica contra a tirania do Amor, do Tempo, da Fortuna, da Morte, ou na reflexão meândrica sobre a vida em tormento. Numa écloga de Vasco Mousinho (*Oh daquele que nasce tributário*, in *Discurso sobre a vida, e morte da Rainha Santa Isabel de Portugal, e outras varias rimas*, 1596, f. 87v), lê-se: «De si próprio fugir também quisera, / Porém fugir de si não pode agora, / Se não fugiu de si quem já não era / Aquele que já foi, que nunca fora.» Uma mundividência angustiada, pois, nos antípodas do otimismo outrora haurido na filosofia platónica (GARIN). Como se essa lição tivesse caducado, não brilha a *dignitas hominis* tão cara a Giovanni Pico della Mirandola no final do século XV; não se espera o apolíneo sossego da razão. Queixar-se-ia Fernão Correia de Lacerda: «Sou um vivo sepulcro de esperanças, / Pobre mortalha de uma triste vida, / Bem empregada porém mal perdida / Entre ingratidões e entre mudanças.» (*Cancioneiro de Fernandes Tomás*, f. 6).

A uma escala individual ou a uma escala social, o desencanto prevalece. É o desencanto que mina uma comédia como *Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos (e de quem interferiu no texto publicado em 1619...). Extraordinária comédia, onde em vez do canónico fim feliz se escuta uma «pregação de padecente» e onde, como indício de um terrível pessimismo antropológico, quem alcança um papel tutelar é Momo, o deus

maledicente que reprovava, ao avaliar uma estátua humana forjada por mão celeste, a ausência de uma janela sobre o coração. A obsidiante lembrança dessa útil «trapeira» é um sintoma de medo: medo da dissimulação, medo dos outros e de quanto podem calar (EGIDO).

Por voltas diversas, Erasmo concorrera para atizar esse nervosismo, reinterpretando nos *Encomia Moriae* a figura de Sileno, já não como emblema de um crivo seguro da aparência e da essência (aquela desprezível, esta preciosa), conforme rezava o *Banquete* de Platão, mas como símbolo de uma irremediável duplicidade, suficiente para arruinar qualquer sonho de inteireza, equilíbrio, absoluto, verdade: «Todas as coisas humanas têm, como os Silenos de Alcibíades, duas faces dissemelhantes. A face exterior é a face da morte; vede o interior e observareis a vida, ou inversamente. [...] Em suma, abri o Sileno, e achareis o contrário do que ele mostra» (ERASMO, p. 52).

Note-se que não é apenas sobre a sociedade em abstrato que incide a melancolia maneirista: também a história nacional é coada por esse filtro ou o reclama. De extremos — fumos de império, profundo desastre — se fizera Alcácer Quibir. A «batalha dos três reis», com o seu rasto de dor e luto, teve em Diogo Bernardes ou Francisco da Costa tristes herdeiros: ambos sofreram na carne o cativo e na alma a saudade da pátria destroçada. E Luís Pereira Brandão, no triste poema heroico que é a híbrida e colossal *Elegiada* (1588), esprou o «canto doloroso» (f. 3r) sobre a campanha africana de D. Sebastião para, com «descontente Lyra» (f. 286), como Job, reconhecer: «É vida sonho, sombra, leve vento, / E o homem sujeito só de pranto» (f. 58v).

Dominante, a tristeza não tolhe, porém, o prazer do artifício e o apetite curioso pelo que é caro e raro. Retratos femininos como os que giza Fernão Álvares do Oriente, na *Lusitânia Transformada*, recordam, na sua exuberância lapidária (discriminando o ouro, a prata, o marfim, o coral, as pérolas, os rubis, etc.), a galhardia dos heteróclitos perfis de Arcimboldo. E seria saboroso, esse «desvario», como uma «licença» que o «furor» legitimava: «A frase poética é a mais excelente e levantada», garantiria, em 1619, a *Corte na aldeia* de Rodrigues Lobo (1991, pp. 129, 130).

Na poesia como na prosa, os maneiristas comprazem-se na descrição, que consente audácias da fantasia. Algum erotismo se insinua em imagens mitológicas como a que Jorge Ferreira de Vasconcelos pintou no *Memorial*

das Proezas da Segunda Távola Redonda (1567), de «ũa fermosa Ninfa toda nua, do género, parece, das Náíadas que moram nas fontes, com longos e ondados cabelos louros que lhe cobriam todo o corpo. No seu regaço de neve pura, jazia encostado um Sátiro, com os pés na água e antre os da Náíada, tão brancos que pareciam de polido marfim.» (f. 151). Amiúde, e também na artificial *ecphrasis*, o visualismo tempera-se com o picante do enigma (as imagens podem ser hieroglíficas: imediatamente admiráveis, mediatamente decifráveis). Em qualquer género esta tendência se verifica, mas é na ficção que mais se acentua, como se de um palco da maravilha se tratasse.

Foram raras as festas, em Portugal, e, salvo no teatro jesuíta, a encenação dramática não contou com a maquinaria que em Itália, França ou Espanha suportava mil prodígios. Contudo, nas narrativas fabulosas da segunda metade do século XVI, os motivos de pasmo abundam: na representação de mágicos poderes, de autênticas *Wunderkammern* ou de espaços como os jardins, com seus mecanismos, autómatos, burlas, labirintos, símbolos, esculturas topiárias. *Ars* e *natura* fundem-se e confundem-se, nos delicados enleios da «sprezzatura»; a arte parece magia, na sua magnífica imaginação. E porque o Maneirismo vive de contrastes, ou porque a sombra teima em ofuscar a luz, essa poética do prazer cruza-se com uma poética do horror, consubstanciada em não menos visualizáveis invenções de sanguinolenta crueza ou de macabra tortura.

Reiteremos: melancolia e artifício casam, no Maneirismo, e esse enlace é objeto de explícitos louvores. Um *prosimetrum* como *Lusitânia Transformada* (1607, ano da sua publicação póstuma), de Fernão Álvares do Oriente, cumpre tal união com alarde. Para lá do seu contraditório teor, habitual nas novelas pastoris (fugas arcádicas? Máscaras da realidade, que simultaneamente denegam e sublimam, numa malha cifrada?), para lá do quase incomensurável caudal de lamentos que não poupa sequer o estado do império ultramarino, a obra respira e transpira riqueza poética: Fernão Álvares não se contenta com fazer versos «subtis», «polidos», de «excessiva graça», «estranhos» e de «artificiosa compostura»; na prosa, faz gala, com escrúpulo metapoético, do seu portento.

Como a antítese, a poética maneirista baseia-se em contrastes; como a metáfora, surpreende (e quer surpreender) pelo que cria, pelo que agrega,

pelo que dá a ver e a pensar; como a hipérbole, exhibe a audácia e o excesso. Espantar «C’o estilo, c’o artifício», conforme encomiasticamente exclamava Pedro d’Andrade Caminha, em 1588, acerca da *Elegiada* de Luís Pereira Brandão, envolvia planos vários. Nas letras maneiristas, busca-se a locução artificiosa, *i.e.* o uso sábio, destro e cintilante da palavra e do conceito, o manejo acrobático dos trunfos da retórica: essa locução não é seu exclusivo mas sua característica, pela dúctil frequência que assume, como um timbre voluntário ou um manancial de energia. Mais: cultivava-se a imitação artificiosa, apreciável no arrojo e na densidade das relações intertextuais. Mais ainda: sofisticando a «traça» das obras, traz-se para a ribalta a mente e a mão do autor, a quem compete, como um arquiteto, gizar estruturas e soluções de composição.

Foi perante as letras profanas assim orientadas que floresceu a poesia ao divino. Vasta produção (por vezes afeiçoada a circunstâncias, como a solene entrada, em S. Roque, no ano de 1588, de uma coleção de relíquias), teve seu relevo próprio. A Deus ofertou Diogo Bernardes as *Varias Rimas ao Bom Iesus, e a Virgem Gloriosa sua May, e a Sanctos Particulares. Com outras mais de honesta e proveitosa lição. Dirigidas ao mesmo Iesus, Senhor e Salvador nosso* (1594); ao «bom Mecenas» homenageou Elói Soutomaior com o *Jardim do Ceo, dirigido a Deos nosso Senhor* (1607). Sem dúvida, a mudança religiosa deliberada no Concílio de Trento repercutiu-se nesse processo, que D. António de Ataíde não esqueceu na sua *Arte Poética* e que Tomé Correia (residindo em Itália) teoricamente destacou (SANTOS 1961). A conceção platonizante da arte, que ambos defenderam, inspiraria alguns receios, mas, em conjunto com o interesse pela exploração dos afetos, terá decerto favorecido — como ensinou Aníbal Pinto de Castro (1984) — o canto dedicado a Deus.

A especificidade da poesia ao divino não significa estanqueidade. Textos há que resultam de um desejo de conversão, *i. e.*, uma vontade de mobilizar obras profanas, dominando-as (com ímpeto censório?) e colocando-as ao serviço de uma nova causa. Por outro lado, e de acordo com uma tradição que recua ao *Cântico dos Cânticos*, alguns textos de celebração do sagrado podem parecer ambivalentemente profanos, prestando-se a metamorfoses e a leituras dúplices. De facto, além destes laços pontuais, a poesia ao divino é, enquanto possibilidade criativa, um microcosmos do sistema literário maneirista: sedenta de *admiratio*,

sempre; plena de melancolia, também, ao enfatizar, na relação com Deus, um indelével sentimento de culpa e de pecado; obviamente artificiosa, quando aposta na fantasia ou quando exalta por entre metáforas, antíteses, hipérboles e paradoxos, repetições e hipérbatos, numa sobrecarga ornamental que espelha reverência e devoção, os santos, Maria, Cristo.

Que as autoridades da poética profana se acomodariam à divina, provam-no as *Obras* (1605) de D. Manuel de Portugal, que abraça platonicamente a ideia de que a poesia nasce de um estado de furor; de Aristóteles, retém o ascendente dos afetos e da força patética do «son celeste» (f. 113); e à doutrina horaciana se reporta, para associar utilidade e deleite. Sem que um paratexto reflexivo dê conta das suas escolhas, as *Obras* místicas de D. Manuel de Portugal, tal como a *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente, publicitam a sua «maneira»: o canto «admira, atrae y [...] suspende» (*Obras*, f. 81), «despierta, atrae, mueve y ablanda» (f. 444v); atua, «eficaz y penetrante» (f. 444v), como a música de Orfeu, fonte de «gozoso espanto» (f. 99v), mas exige meditação, porque esconde sob «la simple forma» «cosas tan altas» (f. 127v), «que a conferir [dan] materia» (f. 81). E, neste quadro, D. Manuel ousa seguir o voo do «pensamiento alado» e confia nas «quimeras de la fantasía» (f. 218) para edificar uma nova *Arcádia* ou uma nova *Diana*: absorve textos profanos (seus e alheios); procura a diversidade na torrente discursiva, experimentando géneros e registos, mais cultos ou mais simples; anuncia «modo y estilo desusado» (f. 270v); solta o «sublime ingenio» (f. 290), cativando os sentidos pela invenção de alegorias que, ao emprestarem forma ao inefável, simbolizam um *itinerarium ad Deum*.

Alegar-se-á que a seleção destas linhas descure aspetos merecedores de nota no Maneirismo. Por exemplo, o lugar da sátira ou das paródias burlescas — via que atraiu Francisco Rodrigues Lobo, na *Primeyra e Segunda parte dos romances* (1596), ou Fernão Rodrigues Lobo Soropita, ou os quatro estudantes de Teologia que em Évora, c. 1589, se entregaram, com picardia, à tarefa de «vert[er] do humano ao de vinho» o Canto I d'*Os Lusíadas* (*Borrachas, borrachões assinalados — Parodia ao primeiro canto dos Lusíadas* [...], 1.^a ed., 1880). Ora, a escassez desse *corpus* textual é um dado eloquente em si mesmo. Outra seria, no Barroco, a sorte da paródia burlesca e da sátira. E no que toca a uma escrita que se engolfa na agudeza (como a encorajou Francisco Rodrigues Lobo na *Corte na*

aldeia) para ser trocista e expor com ironia um mundo noturno e clandestino, ilustram-na pouco mais do que a magra epistolografia de Camões, de Soropita e de anónimos que permanecem inéditos.

Bem entendido, a quantidade é, como critério, insuficiente. E sobretudo quando só uma averiguação meticulosa deixará medir a distância entre o que foi a circulação de manuscritos e a de impressos. A par do que saiu a lume, crivado pela censura e por bitolas de decoro, terá corrido, manuscrito, outro discurso, e o fenómeno da «dupla verdade» (PINELLI, p. 281) deve ser ponderado: como emblema dos maneiristas, o mito de Narciso não basta; haverá que convocar o nome de Proteu.

Supérfluo advertir: em todo este fenómeno, Camões é parte ativa. *Os Lusíadas*, com seu fôlego ambicioso, tiveram impacto, trouxeram fama ao autor e concorreram para que fosse intensa a receção de quanto realizara. Observe-se a imitação que dos versos de Camões fazem Francisco Rodrigues Lobo, Fernão Álvares do Oriente, Luís Pereira Brandão... Observe-se como Diogo Bernardes o emula e como Vasco Mousinho com ele vai rivalizando, quando redige, já de olhos postos na *Gerusalemme Liberata*, o *Affonso Africano* (1611). Imitar ou emular (até parodiar...) implicam, para lá de outras eventuais paixões, respeito e admiração. E sobre Luís Vaz há trechos panegíricos — uma atitude de preito, enfim — em obras como as de André Falcão de Resende ou Fernão Álvares do Oriente. Não que o poeta não fosse tão «perigoso» como a matéria que arrisca enfrentar no Canto X (estrofe 119) da épica. Pode ter sido o cuidado de afastar algum escândalo a fazer com que Fernão Álvares montasse, na *Lusitânia Transformada*, um epílogo morigerador para o episódio da Ilha dos Amores d'*Os Lusíadas*, como terá sido o escândalo a guiar a refutação erguida por Vasco Mousinho, no *Affonso Africano*, ou a ditar os comentários tortuosos com que n'*Os Lusíadas Commentados* (1613) os padres Manuel Correia e Pedro Mariz julgaram conveniente velar a letra do poema.

O Maneirismo em Portugal não seria o mesmo sem Camões; à luz do Maneirismo, Camões é um — imenso — entre muitos. Em todos os sentidos, importa explorar esta relação: o conhecimento carece de horizonte, e é pelo olhar em perspetiva que sempre se descobre haver mais que o já sabido.

BIBL.: AA VV, *Renaissance, Maniérisme, Baroque. Actes du XIe Stage International de Tours*, Paris, J. Vrin, 1972; *Etudes Epistémè [Baroque/s et maniérisme/s littéraires: tonner contre?]*, n.º 9, printemps, 2006; ARASSE, Daniel e TÖNNEMANN, Andreas, *La Renaissance maniériste*, Paris, Gallimard, 1997; BATTISTI, Eugenio, *Renascimento e Maneirismo*, Lisboa, Verbo, 1984; BELLORI, Giovanni Pietro, *Le Vite de' pittori scultori e architettori moderni*, biblio. signum.sns.it/bellori/html; BLUNT, Anthony, *Le teorie artistiche in Italia, dal Rinascimento al Manierismo*, Torino, Giulio Einaudi, 1993; CELLINI, Benvenuto, *Vita [...]*, Firenze, Pampaloni Grandi Argenti, 1990 (fac-simile da ed. de 1728); CHASTEL, André, *La grotesca*, Torino, Giulio Einaudi, 1989; CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Mexico-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Economica, 1984, 2 vols.; DALLA VALLE, Daniela, *Manierismo e letteratura. Atti del Congresso Internazionale (Torino, 12-15 ottobre 1983)*. A cura di [...], Torino, Albert Meynier, 1986; DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979; DVOŘÁK, Max, «On El Greco and Mannerism», *The History of Art as the History of Ideas*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1984, pp. 97-108; EGIDO, Aurora, «La historia de Momo y la ventana en el pecho», in *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 49-90; ERASMO, *Elogio da Loucura*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1973; FERRONI, Giulio e QUONDAM, Amedeo, *La «Locuzione Artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma, Bulzoni Editore, 1973; FRIEDLAENDER, Walter, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, Columbia University Press, 1957; FUMAROLI, Marc, *Héros et Orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1996; GARCÍA BERRIO, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna/2. Poética manierista — siglo de oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980; GARIN, Eugenio, *O Zodiaco da Vida. A Polémica sobre a Astrologia do Século XIV ao Século XVI*, Lisboa, Estampa, 1988; GRAF, Arturo, «Il fenomeno del Secentismo», Sep. *Nuova Antologia*, CXIX, 1905; HAUSER, Arnold, *Maneirismo: a Crise da Renascença e a Origem da Arte Moderna*, São Paulo, Perspectiva, 1976; HOCKE, Gustav René, *Maneirismo: o Mundo como Labirinto*, São Paulo, Perspectiva, 1974; KLANICZAY, Tibor, *La crisi del rinascimento e il manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973; KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1991; LANZI, Luigi, *Storia Pittorica in Biblioteca Scelta di Opere Italiane antiche e moderne*, Milano, Giovanni Silvestri, 1823, vol. 131; LAVÍN BERDONCES, Ana Carmen, «Le Greco entre deux siècles», in *El Greco. Domenikos Theotokopolus 1900*, coord. Ana Carmen Lavín Berdonces, José Redondo Cuesta, s/l, BAI, 2010, pp. 15-44; OROZCO, Emilio, *Manierismo e barroco*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra, 1988; OSSOLA, Carlo, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 1971; PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 2007; PINELLI, Antonio, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVIe siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 1996; QUONDAM, Amedeo (ed.), *Problemi del manierismo*, Napoli, Guida, 1975; RAIMONDI, Ezio, «Per la nozione di Manierismo letterario», in *Rinascimento inquieto*, nuova ed., Torino, Einaudi, 1994, pp. 219-251; RIGOLOT, François, *Poésie et Renaissance*, Paris, Editions du Seuil, 2002; RILEY, Edward C., «Aspectos del concepto de admiratio en la teoría poética del siglo de oro», in *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60.º aniversario*, Madrid, Gredos, 1963, vol. III, pp. 173-183; SCRIVANO, Riccardo, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padova, Liviana, 1959; SHEARMAN, John, *O Maneirismo*, São Paulo, Cultrix, 1978; SILVA, Jorge Henrique Pais da, *Estudos sobre o*

Maneirismo, Lisboa, Editorial Estampa, 1986; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 5.^a ed., vol. I, Coimbra, Almedina, 1983; SYPHER, Wylie, *Four Stages of Renaissance Style. Transformations in Art and Literature 1400-1700*, Gloucester, Mass., Peter Smith, 1978; VASARI, Giorgio, *Le vite. Edizioni Giuntina e Torrenziana*, biblio. signum.sns. it/vasari/html; WEINBERG, Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 2 vols.; WEISE, Georg, *Manierismo e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 1976; WÖFLIN, Heinrich, *Renaissance et Baroque*, Saint Pierre de Salerne, Gérard Monfort, 1988; WÜRTENBERGER, Franzepp, *El Manierismo. El estilo europeo del siglo XVI*, Barcelona, Editorial Rauter, 1964.

Maneirismo em Portugal

ALMEIDA, Isabel, *Poesia Maneirista*. Apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para a análise literária de [...], Lisboa, Editorial Comunicação, 1998; id., «As *Obras* de D. Manoel de Portugal: um cancionero ao divino», in BELTRÁN, Vicenç e PAREDES, Juan (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 31-53; ALVES, Hélio, «Vasco Mouzinho e a invenção do sujeito moderno», *Tempo para Entender. História Comparada da Literatura Portuguesa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2006, pp. 133-158; ATAÍDE, D. António, *Arte Poética*, ms. 46-VIII-37, Biblioteca da Ajuda; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução», *Revista da Universidade de Coimbra*, n.º 31, 1984, pp. 505-531; id., «Boscán e Garcilaso no lirismo português do Renascimento e do Maneirismo», *Península*, n.º 1, 2004, pp. 65-95; CIRURGIÃO, António, *Fernão Álvares do Oriente. O Homem e a Obra*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1976; DESWARTE, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1992; FARDILHA, Luís, «Uma “Arcádia” Sacra: As *Obras* de D. Manuel de Portugal (1605)», *Via Spiritus*, n.º 13, 2006, pp. 45-57; FRAGA, Maria do Céu, «Sá de Miranda e os Poetas do Círculo Mirandino», *Arquipélago. Línguas e Literaturas*, 1994-1996, vol. XIV, pp. 85-95; HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte, 1984; LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na Aldeia*. Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho, Lisboa, Presença, 1991; MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1997; MATOS, Maria Vitalina Leal de, «A Corte na Aldeia entre o maneirismo e o barroco», *Românica*, n.º 6, 1997, pp. 53-69; PIRES, Maria Lucília Gonçalves e CARVALHO, José Adriano de, *História Crítica da Literatura Portuguesa [Maneirismo e Barroco]*, Lisboa/São Paulo, Verbo, 2001; RAMALHO, Américo da Costa, *Camões no Seu Tempo e no Nosso*, Coimbra, Almedina, 1992; SANTOS, Mariana Amélia Machado, «A Teoria Poética de Tomé Correia», sep. de *Miscelânea de Estudos a Joaquim de Carvalho*, n.º 7, Figueira da Foz, 1961; SENA, Jorge de, *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980, 2 vols.; SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, IN-CM, 1983; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971; id., *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.

Isabel Almeida

MANEIRISMO EM CAMÕES. Acreditando na pertinência do conceito de Maneirismo para a compreensão da história da Literatura Portuguesa, e a essa luz considerando a obra de Camões, destacaremos quatro pontos, estreitamente articulados: a afirmação camoniana de uma *maneira*, quer por este termo se entenda uma atitude singular ou a adoção, com timbre próprio, de um modelo alheio, integra-se num quadro amplo e observa-se, nos seus textos, 1) no desenvolvimento discursivo; 2) na prática da *imitatio*; 3) nos temas prediletos e no rumo eleito ao explorar matérias e questões em voga; 4) na construção de uma imagem individual e mesmo no relevo conferido a uma noção de autor.

1. Passos como «E vi que todos os danos / se causavam das mudanças / e as mudanças dos anos; / onde vi quantos enganos / faz o tempo às esperanças» (*Sóbolos rios que vão*, 21-25) ou «E tu me esperarás, se Amor te fere; / E se me esperas, não há mais que espere» (*Os Lusíadas*, IX.81.7-8) constituem exemplo flagrante da intensidade com que Camões cultivava uma expressão em simultâneo ágil e densa, plena de agudeza, tirando partido de cada palavra, por si e pelo alcance que ganha consoante a disposição que lhe atribui e as relações que potencia. No primeiro caso evocado, é a paronomásia que, unindo «anos» a «danos», estabelece uma ponte fina e sugestiva entre elementos cruciais na reflexão amarga sobre as «mudanças» que a tudo e todos perturbam; no segundo, para lá de um admissível liame aproximando, sub-reptício, «espera» e *esphera/esfera* (capaz de acrescentar, à lógica da argumentação, vínculos insinuantes entre lexemas distintos), é o poliptoto que enfatiza caprichosamente, no gesto de súplica, uma ânsia irrestrita de harmonia.

O maneirismo camoniano — enquanto estilo discursivo que excita e prende a atenção, por virtuosístico ou difícil — manifesta-se no uso de ancestrais instrumentos retóricos, sempre recombinaíveis: o poeta compraz-se em hiperbolizar afetos, em exhibir conflitos, em lançar imagens que impressionam e espantam, também pela galantaria cortês («Se mil almas tivera / que a tão fermosos olhos entregara, / todas quantas tivera / polas pestanas deles pendurara» — *Nunca manhã suave*, 22-25) ou pelo requinte estético, como numa metáfora provavelmente inspirada em rasgos panegíricos do *Clarimundo* de João de Barros, mercê da qual, a par de solenidade bíblica (*Isaias*, 60, 8), os navios de D. João I adquirem n’*Os Lusíadas* a leveza de «nadantes aves» (IV.49.1).

Sem dúvida, um tema onnipresente como Amor, dados os códigos então ativos, favorecia o engendramento de textos animados pela sondagem de meandros e dissídios, pelo choque de colossais «contrários» e até pela sua estupenda conciliação «num sujeito». Propício à composição de uma tessitura verbal cerebrina, fértil na denúncia de «sem-razões», sê-lo-ia não menos o desconcerto do mundo, que o poeta insere, aliás, em lapidares versos d'*Os Lusíadas* (IX.25), no magno campo das perversões do amor. No que toca ao exercício da agudeza, porém, a temática não delimita fronteiras. Seja qual for o assunto tratado por Camões, o jogo das palavras tem lugar: pode ser óbvio ou ser discreto; nem por isso declina quando, em vez de uma trama cerrada, se vai urdindo uma subtil malha de conceitos.

Testemunha-o uma canção como *Fermosa e gentil Dama, quando vejo*, na representação lírica de uma subjetividade a que quadraria a sentença de Fernando Pessoa, «o paradoxo não é meu: sou eu.» Engenhoso e volúvel, o poeta desliza de ideia para ideia, multiplicando pontos de vista e expondo contradições, numa labiríntica instabilidade que anula qualquer certeza pura e simples. Há que perscrutar, na trajetória que descreve, os meios que emprega: da exaltação da beleza feminina e de uma fervorosa profissão de platonismo («de meu não quero mais que meu desejo, / nem mais de vós que ver tão lindo gesto»), passa, num salto paradoxal («ali m'inflamo / nas lágrimas que choro»), a apregoar um deslumbramento narcísico: «em ver que soube amar-vos, me namoro». Excessivo e ínvio (a raiar a ironia?), troca, pois, o enlevo inicial por um outro que o não dissolve porque dele depende: «e fico por mim só perdido, de arte / que hei ciúmes de mim por vossa parte». Mais: o louvor do tormento amoroso («doce pena»...) metamorfoseia-se, através de antíteses, na confissão de uma luta crua entre o «corpo, que é de terra» e o «pensamento, que é divino». O poeta ostenta o fracasso da segurança afetada no princípio e contrapõe-lhe uma saída. Hábil, avizinha erro e salvação («Se tão alto imagino / que de vista me perco, / peço nisto, / desculpa-me o que vejo»), mas não esconde que, longe de um regresso à idílica paz do começo, trava guerra sem quartel: «que se, enfim, resisto / contra tão atrevido e vão desejo, / faço-me forte em vossa vista pura / e armo-me de vossa fermosura». Todo o equilíbrio é precário neste xadrez onde a sublimação do desejo se esboroa: «mas, porém, não se ganha / cum paraíso outro paraíso.» E é essa aporia que o *commiato* agrava, no desabafo do segredo supremo: ao cumprir o ritual de

despedida, sem recusar por completo a ilusão que a sua razão acusa, o poeta, astuto, acaba pondo em xeque a sinuosa introspeção — «Se com razões escuso meu remédio, / Sabe, Canção, que porque não vejo, / engano com palavras o desejo.»

Poliédrica ou dúplice, a poesia camoniana oferece o espetáculo da complexidade. Dir-se-á que estas características (realce da letra, vivificada pela sofisticação do espírito) são comuns e ocorrem diacronicamente em inúmeros textos de inúmeros autores. É verdade, e olhando por esse prisma apenas, depressa se abraçaria, com Ernst Robert Curtius, uma definição a-histórica de Maneirismo. Restringindo o foco, também se alegará (e continua a ser verdade) que o interesse por tropos como os que Camões investe tem raízes fundas nos cancioneiros peninsulares, na lição de Francesco Petrarca e do petrarquismo ou na dos clássicos antigos. Enfim, notar-se-á que era de gregos e latinos que provinha o gosto pela graça dos «ditos excelentes», consagrado em manuais como *Il libro del Cortegiano*, de Baldesar Castiglione, e triunfante no Barroco, como patenteiam *Delle acutezze* de Matteo Pellegrini ou *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián. Tudo isso é verdade, e conclusão idêntica à que se formulou a um nível geral, acerca do Maneirismo, se ajusta a este particular: nem a perícia retórica nem o sopro excêntrico são traços exclusivos de Camões ou dos seus contemporâneos. Típica, porém, e merecedora do título de maneirista, será a frequência com que tais qualidades se revelam nos seus textos; típico será o controlado apuro que ali atingem, de efeito não álaçre mas sóbrio, porque o filtra uma melancólica visão do mundo.

Se a complexidade resulta de labor tenaz, se é fruto de uma mestria que dispensa esforço, se brota de furor ou de engenho, são teses — mais físicas ou mais metafísicas — que fervilham na teorização literária de Quinhentos, e com todas contou o poeta, zeloso na valorização da sua obra e pronto a solicitar para ela um leitor perspicaz e culto, sensível às maravilhas da «sprezzatura» («não sabe o engenho divisar / se foi por artifício, ou feito acaso» — *Pode um desejo imenso*, 59-60). Num soneto proemial (*Enquanto quis Fortuna que tivesse*, 13-14) em que, ao arrepio do remorso palinódico acentuado por Petrarca no introito do *Canzoniere*, vibra o orgulho da excecionalidade, ouvimo-lo exclamar: «sabei que, segundo o amor tiverdes, / tereis o entendimento de meus versos!» Este

aviso presta-se a glosa. Consoante o entendimento que tiver, amará o leitor a poesia de Camões, até para, como Faria e Sousa, se lhe render numa reverência muda: «El quererlo explicar es echarlo a perder» (*Rimas Várias*, t. III, f. 5).

Quem percorre, como quem admira uma estatueta de Cellini, a canção *Fermosa e gentil dama, quando vejo*, e acompanha a cadeia de variações que se desdobra, pródiga, estância após estância, vê ainda que é sobre uma base petrarquista que se edifica, exacerbando os mistérios de Amor, um novo texto. O maneirismo camoniano não se reduz a uma *locução artificiosa*, herdeira de uma vasta tradição: assenta igualmente numa *imitação artificiosa*, que torna a leitura num desafio inesgotável.

2. Escreveu Claude-Gilbert Dubois que o maneirista nada tem para dizer, exceto a maneira de dizer esse nada (1979, p. 15). Provocatória, a frase não resume *Le Maniérisme*, onde Dubois se demora a contemplar a imitação que classificou como «diferencial» para melhor frisar a dialéctica que implica entre identificação e divergência. De facto, a poética maneirista promove a emulação, logo, o dinamismo das relações intertextuais e a riqueza dos processos de significação. Daí a importância do recetor, pois não chega que o poeta use de agudeza e que a obra transborde de sinais: é imprescindível quem, reconhecendo num texto seus modelos ou seus subtextos, perceba o muito que com eles ou a partir deles se diz; é necessário quem compare, pondere e interprete escolhas, preferências, transposições, fenómenos de assimilação, reiteração, encarecimento ou atenuação, silêncios, distâncias críticas, réplicas, distorções... Para a dimensão lúdica desta leitura exigente, alerta ao rasto de uma pessoalíssima intencionalidade, concorre o deleite próprio de toda a descoberta intelectual: não basta vislumbrar; há que conjecturar, equacionando textos e contextos. Afinal, se um episódio como o do Velho do Restelo fractura o «monologismo épico» (SILVA 2008, p. 127), é porque o poeta projeta, e no cerne d'*Os Lusíadas*, «princípios filosófico-morais e ético-políticos formulados por pensadores católicos contemporâneos, que instituem um dissenso forte com a aventura moderna das navegações, dos descobrimentos e das conquistas marítimas» (*ibid.*).

Aos comentadores das primeiras décadas do século XVII, agitados por um afã de emancipação dos Antigos, não escapou o que tem de maneirista a lide textual camoniana. Manuel Pires de Almeida aplaudiu a relativa

liberdade do poeta e defendeu o hibridismo d' *Os Lusíadas*, neles saudando uma epopeia renovada pela abertura afoita ao influxo do *romanzo*, género de cotação inferior: «nem é Romanço, escrito com os Orlandos ou Amadis, nem é Poema heroico ajustado à *Odisséia* e *Iliada*, ou *Eneida*, mas participa de ambos», «mostrando em seus extremos grande excelência de um misto de nôvo poema, que não conheceu Aristóteles» (PIVA 1971, pp. 239, 240). D. Marcos de S. Lourenço, c. 1630, sintetizaria: «ũa das mores excelências (a meu ver) que tem a poesia de Luís de Camões é que imitando a todos os bons poetas, em todas as suas imitações alheias vai metendo algũa cousa sua» (*Os Lusíadas* [...] *comentados*, f. 101).

Por norma, Camões compete com vozes prestigiadas, e nesse empenho agonístico não brilha só uma originalidade tanto mais nítida quanto o for a consciência das suas origens; emerge uma industriosa *máquina* intertextual, concebida para ser apreciada com minúcia e para constituir, por isso, fonte de fascínio.

Recordem-se as endechas a Bárbara escrava. É inevitável ligá-las quer à ode *Aquele moço fero*, do próprio Camões, quer a outra, «Ne sit ancillae tibi amor pudori», de Horácio (II, 4), quer a um vilancete que o *Cancioneiro Geral* guardou, de D. João de Meneses, cujo mote reza «Catyvo sam de catyva, / servo dhũa servidor, / senhora de seu senhor» (RESENDE 1973, p. 156). As trovas entroncam nesta linha, sem nada terem de linear: por um lado, porque Camões, mais solto do que em *Aquele moço fero*, celebra uma «pretidão de amor», pormenor que, se não tem paralelo na ode horaciana nem no vilancete de D. João de Meneses, e muito menos no cânone da beleza feminina fixado pelo petrarquismo, traz para a ribalta uma realidade histórica e social que a poesia ignorava ou tomava como objeto de paródia (esse seria o caminho de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, na elegia *Ao som de um berimbau Luís cantava*); por outro lado, o que parece um atropelo a convenções ou um golpe num robusto padrão de decoro, muito deverá ao versículo — abundantemente musicado — do Cântico dos Cânticos, «Nigra sum sed formosa» (1, 5). Mais do que perentórias ilações, a intertextualidade das endechas estimula, pois, perguntas intrigantes: funciona como apoio ao elogio de uma figura «estranha», o eco dos Cantares de Salomão? Mas não seria a ousadia máxima, estender a sombra benigna da Escritura sobre estas trovas a uma «cativa»?

A *contaminatio* (i.e., a imitação plural) complexifica a leitura, na exata proporção em que expande o leque de hipóteses de significado ou em que suscita a vertigem da ambiguidade. «Latet anguis in herba»: este tópico virgiliano («não vêes que mora a serpe venenosa / entre as flores do fresco e verde prado?», vinca a écloga fúnebre *Umbrano*, 45-46) serpenteia em composições maneiristas, carregando o medo de traiçoeiros perigos do mundo; como alegoria poética, bem ilustraria a possibilidade de um texto, límpido à superfície, abrigar correntes discrepantes. Muito vai de ser a parecer; o mesmo volve-se outro... É o que acontece, por exemplo, no Canto IX d’*Os Lusíadas*, onde se acha a única citação do poema: a de um verso de Petrarca, «tra la spiga e la man qual muro è messo?» (*Se col cieco desir che’l cor distrugge*, 8), que Camões reproduz sem o traduzir (IX.78.8). Parece perfeita, a incorporação desse fragmento, mas não será aleatório que se converta numa asserção o que no Soneto LVI do *Canzoniere* cabe numa sequência interrogativa. Desvio semelhante fizera Ariosto (*Orlando Furioso*, VII.25.7-8) numa *imitatio* iconoclasta que, à caracterização do nervosismo experimentado na iminência de um encontro erótico, aplicava as palavras difusas de um sujeito como o do *Canzoniere*. Ora, ao jogar com ambos (ao repetir o verso de Petrarca num registo assertivo afim do de Ariosto, e sobretudo ao repeti-lo numa situação análoga à do *romanzo*), Camões incita a um cotejo que duplamente revela a singularidade da sua Ilha de Vénus: neste «prémio e doce glória» (IX.39.7) não prevalecem nem a *voluptas dolendi* nem o arrependimento que toldam a obra de Petrarca; tão-pouco se perfilha a condenação do amor sensual que no *romanzo* de Ariosto remata, em jeito morigerador, a fábula da «isola fatale» (VI.52.2) da maga Alcina. Enquanto um episódio como o do Velho do Restelo, com suas repercussões dialógicas, infiltra suspeitas de vulnerabilidade na ordem e no propósito do poema, a «ínsula divina» (IX.21.3) sobressai, extraordinária, por entre reverberações do *Canzoniere*, dos *Trionfi* e do *Orlando Furioso* — reverberações díspares e todavia convergentes na alusão ao que ali, e só ali, se exclui ou contraria.

Na espessura dos textos, deteta-se uma visão maneirista do mundo: vário, feito de mudança, de miragens e clivagens, de surpresas e riscos, de sintonia e dissonância, opaco ou diáfano «à medida» do saber disponível. Esta é uma constante da poética de Camões, e não há como separá-la da sua maneira de imitar: maneira ciosa de diferença, avessa à inocência, e,

amiúde, numa inclinação que a todos os géneros se propaga, cunhada pela disforia.

Repare-se nas oitavas inaugurais d'*Os Lusíadas*, que parecem (e em si mesmas são) uma exuberante *amplificatio* da proposição da *Eneida*. Como quem faculta pistas para cavar a deriva relativamente àquele que era, no século XVI, o grande modelo épico, Camões mantém esse esquema e sobre ele trabalha, sempre em escala e tom maior: onde no texto de Virgílio está um singular, n'*Os Lusíadas* ressalta um plural; a ambição enfuna a promessa nuclear («cantando espalharei por toda a parte» — I.2.7); tudo se agiganta, até o fôlego sintático das estrofes; jorros de confiança abafam gérmes de inquietude. Ao retrato frágil do herói latino, fustigado pela ira divina, contrapõe o poeta português, numa arrojada inversão, o fulgor vitorioso do «peito ilustre Lusitano / A quem Neptuno e Marte obedeceram» (I.3.6-7); à questão «Tantaene animis caelestibus irae?» (*Aeneidos*, I.11 — pode haver tanta ira nos ânimos celestes?), opõe silêncio.

Tal questão não morre, porém, n'*Os Lusíadas*, antes ressurge, e tão amplificada quanto as efusões apoteóticas do início. No fim do Canto I, fundindo na voz profana de Virgílio a de David, com seus Salmos penitenciais, o discurso do poeta (surto lírico em maré épica — prova-o a canção *Junto de um seco, fero e estéril monte...*) eleva-se a um plano universal para interrogar sobre a condição, não já apenas de uma personagem, mas do *homo viator*: «Onde pode acolher-se um fraco humano, / Onde terá segura a curta vida, / Que não se arme e se indigne o Céu sereno / Contra um bicho da terra tão pequeno?» (I.106.5-8). Calculada operação de arquiteto: do limiar da *Eneida* extrai Camões, além de uma previsível pauta de entusiasmo, um fermento de depressão — os pólos entre os quais a sua epopeia oscila.

De Antigos e Modernos vai sendo retirado o lastro de um discurso em que espreita ou singra a melancolia, como na viragem executada em *O poeta Simónides, falando*. Camões conheceu a história narrada por Cícero, no *De Oratore* (II, LXXIV), em que Temístocles protagoniza o desejo de uma arte de esquecer; ser-lhe-ia familiar, não menos, o *Libro del Cortegiano* (II, I), onde Castiglione traz à colação essa anedota peregrina sobre a vantagem de uma «arte che a scordar insegnasse». Na elegia, porém, o «excelente dito» de Temístocles reveste-se de acutilância nova:

numa época em que a mnemotécnica ocupava figuras como Giulio Camillo, que a essa demanda se entregara erguendo o *Theatro della Memoria* (postumamente publicado em 1550), Camões optou por distorcer o *exemplum*. Diversamente de Cícero, não fez do desejo de esquecer a natural vontade de aliviar uma memória exaustiva como seria a do orador Temístocles; e, ao invés de Castiglione, não o reputou um benefício profilático que pouparia na velhice o incómodo de impulsos vãos («perché tanto sono fallaci i sensi del corpo nostro, che spesso ingannano ancora il giudicio della mente»). No seu texto, o sonho de corte com o passado, bom ou mau, é sinónimo de desespero: «de que serve às pessoas alembrar-se / do que passou já, pois tudo passa, / senão de entristecer-se e magoar-se?» (*O poeta Simónides, falando*, 34-36).

Com «valente» impacto, o poeta logra transcender o tema matricial. Assim se verifica também em *Ditoso seja aquele que somente*, um soneto cuja estrutura segue, na sua reiteração litânica, a de *Benedetto sia 'l giorno 'l mese e l'anno*, de Petrarca. Camões apropria-se do travejamento ritmado pela anáfora, mas para elaborar uma réplica infinitamente acre. E como? Tornando gritante, por antítese, o que no texto do *Canzoniere* não há: o *pathos* de uma culpa sem remédio, sugerida em termos tão nebulosos que para qualquer causa remetem, a mais terrível que se imagine — «Mas triste quem se sente magoado / d'erros em que não pode haver perdão, / sem ficar n'alma a mágoa do pecado.»

Esta tendência para tingir de pessimismo a *imitatio* não conduz só ao renegar do que noutros — os melhores, os mais autorizados — é banal, pacífico, ameno ou apolíneo; fomenta também, minando preceitos genológicos, a introdução de uma negatividade até em contextos que, por regra, lhe seriam esquivos. Por aí entram sombras trágicas na comédia *Enfatriões*, filiada no *Amphitruo* de Plauto e na *Muestra de la lengua castellana en el nacimiento de Hercules o comedia de Amphitruon*, de Fernán Pérez de Oliva (ANASTÁCIO 1991): uma personagem como Sósia é, para Camões, um brinquedo ínfimo à mercê de poderes mais altos que se divertem impondo como «verdadeiro o que é fengido» (vv. 493-494); é um espoliado da sua identidade, que, sofrendo por esse roubo, sofre pela lucidez com que o vive («¿Quien será daqui adelante, / Pues no soy quien dantes era?» — vv. 870-871). Às mãos do deus Mercúrio, o Sósia camoniano nem se alegra com algum mirífico lucro (aventado no texto de

Plauto) nem resiste, conforme a versão de Oliva, à violência de que é vítima: verga-se à desgraça, resigna-se a não ser senão um «hombre despreciado y triste» (v. 822), como se, no velho escravo, Camões tivesse captado pretexto para dramatizar o aforismo platónico que as especulações de um Pietro Pomponazzi contribuíram para divulgar — *ludus deorum sumus*.

Simultaneamente próximo e diverso de seus modelos, «fazendo-[se] um pera ser outro, sendo outro pera ser um» (Carta *Esta vai com a candeia na mão*), furtivo e determinado, assim se afirma o poeta, e assim afirma quanto o obsidia: «cuidados que nunca amansam», «graves casos», e, mais que tudo, a convicção de que, na «triste vida», «são do mundo os gostos mentirosos» (*As doces cantilenas que cantavam*, 406).

3. Reiteremos: se Camões lê, transforma ou atualiza em clave «triste» uma vasta tradição, essa mesma perspectiva disfórica, destacando temas e problemas, dita rumos do discurso, representações. Há que ver de que fala o poeta e como o faz, sem esquecer, por um lado, que está por garantir o que é a sua obra (onde começa e onde termina a sua lírica? E o seu teatro? E a sua epistolografia?); que, na ausência de manuscritos autógrafos, ou, salvo *Os Lusíadas*, de edições tuteladas pelo autor, a «ordem dos livros» (na aceção de Roger Chartier) é controversa; que a falta de informação acerca da cronologia compositiva turva a busca de conexões nesse universo macrotextual.

Ainda assim, no *corpus* canónico, dois traços são incontestáveis e marcam o seu maneirismo: o perene desequilíbrio, que, «tão firme na mudança» e estridente nos contrastes, confere especial eloquência à escassez do bem e ao farto peso da mágoa; a ênfase na atitude vígil do poeta ou do sujeito do enunciado — aquele que, sabendo o que deseja, mais apaixonadamente padece a dor da frustração e mais lucidamente reconhece os enleios em que sempre mergulha. Tântalo, Ixião, Sísifo, os mitos reunidos na canção *A instabilidade da fortuna*, simbolizam a atribulada relação entre querer, ter, saber e poder (querer o que não se pode, saber o que não se tem...) que constrange a poesia camoniana como um nó górdio, cerne de múltiplas tensões: «aqueles que estão na noite escura, / nunca sentirão tanto o triste abiso, / se ignorarem o bem do Paraíso» (*A instabilidade da fortuna*, 112-114).

Camões explora o que diz ser a dureza da realidade, e exalta ideais de perfeição que correspondem aos do antropocentrismo eudemonista do Renascimento. Na sua obra, porém, esses ideais são clarões efêmeros, e nessa mesma efemeridade significam: o poeta domina a tópica do neoplatonismo e sabe enaltecer o amor como magnífica descoberta ou portentoso estímulo de ascensão espiritual, mas só excecionalmente trilha essa via, mais querida que possível; domina o elogio da razão e do livre arbítrio, mas é a escandalosa vitória das sem-razões e do desconcerto babélico que não para de desfiar; manuseia imagens de felicidade decalcadas da *aurea mediocritas* ou da Idade de ouro dos clássicos, mas tem por interdita a bem-aventurança na terra. Enfim, à descrença num sentido de dignidade humana como o que Giovanni Pico della Mirandola sustentara na famosa *Oratio*, soma-se a pungência de uma relação com o divino na qual influi a severa cultura da Contrarreforma.

Esta inquieta visão do mundo (que é mais do que a manifestação da crise do Renascimento, pois se dela descende, tem força própria) tudo condiciona. O desengano, vaza-o o poeta em leis que aliam, assustadoramente, o poder justiceiro da pagã Ramnúsia ou Némesis aos decretos providenciais do «Céu sereno»: «Assi no Céu sereno se dispensa; / Co esta condição, pesada e dura, / Nacemos: o pesar terá firmeza, / Mas o bem logo muda a natureza» (*Os Lusíadas*, V.80.5-8); o pessimismo antropológico, cristaliza-o no nome de Momo, conotado com a desconfiança sobre quanto um humano «peito» oculta, por dissimulação ou fraude (*Disparates da Índia*, 61-70); a percepção da fugacidade da vida e de qualquer «alegria», personifica-a num Chronos saturnino e devorador («Mas tu, Tempo, que voas apressado / [...] se nos cevas com prazeres / é para nos comeres no melhor.» — *Ao longo do sereno*, 230-236).

Na verdade, raro é, em Camões, o feliz arrebatamento platónico de textos como *Pode um desejo imenso*, e aí o canto sobre os «olhos imortais», que nascem da ascese amorosa, tomba, por último, nas queixas do poeta atormentado pelo «vil costume» da pátria ingrata, que corta as «asas» dadas pelo «desejo ao pensamento». Raro é o hino ao amor como esteio da harmonia cósmica, e se a écloga dos Faunos o entoa, logo redundando em fracasso e dispersão. Única é a ilha dos Amores, onde matéria e espírito casam sem atrito, e também este é um encantamento breve, ao qual sobrevêm, implacáveis (COELHO 1983, pp. 59-68), as nódoas negras e

feias da História (*Os Lusíadas*, X.47.8). Uma imagem como a do mar que consome o seu desejo — imagem saturada de erotismo — só desperta, na elegia *Aquela que de amor descomedido*, «enveja tamanha» (22-35).

Copioso é o discurso da insatisfação, visando um «caecus amor» como o dos clássicos ou um «caecus Cupidus» como o que na Idade Média avultou (PANOFSKY 1985, pp. 139-188). Segundo Camões, Eros é um fator de desordem («erro», «desatino», «pecado»), e fatalmente tempestuosa a sua definição essencial: «Não é Amor amor, se não vier / com doudices, desonras, dissensões, / pazes, guerras, prazer e desprazer, / perigos, línguas más, murmurações, / ciúmes, arruídos, competências, / temores, mortes, nojos, perdições» (*Ao longo do sereno*, 351-356). Daí que neste tema rebelde se enredem prós e contras, plasmados ou em paradoxos e oxímoros, ou num balanço *in utramque partem* como o que encerra o Canto III d’*Os Lusíadas*, ou nas incongruências do prelúdio — angélico e infernal — da «ínsula divina», onde tão depressa a vocação de Cupido como reparador do mundo é encarecida (IX.25-29) como arrasada na referência ao «amor indino» que, com a mãe Vénus, origina (IX.35.7-8). Daí, também, que neste tema avassalador o trágico floresça: na epopeia, a emblemática Inês de Castro é uma nova Policena — «sangue» inocente imolado nas «aras» de um deus «puro» e «fero», «áspero e tirano» (III.119); na lírica, a relação entre o sujeito e o «vingativo» Amor é comparada ou comparável à da vítima com seu algoz, ao qual é por vezes «glória» ser «rendido» (*Leda serenidade deleitosa*, 14).

Mais do que a psicomauquia, em que o EU serve de palco à batalha mental, o que atrai Camões é uma guerra que engloba por teatro o mundo inteiro: a guerra de agentes intangíveis (com o amor se conjuram o tempo, a morte, o caso, o destino, as «estrelas infelices», a fortuna) contra o homem, «tão pequeno» e tão «cativo». Teratologicamente, na sua bizarra dualidade de *feritas* e *humanitas*, o grotesco Adamastor, traído pela amada, punido pelos deuses e o «Fado imigo» (V.58.7), espelhará essa impotência. Quer isto dizer que atraem Camões, como atraem os maneiristas, a desmesura, as clamorosas oposições, os obstinados segredos da vida que a astrologia e a teologia ou tateavam ou abdicavam de entender. O olhar trágico do poeta prefere reter a incerteza, a perda, o absurdo, a incoerência, o tortuoso «gosto de ser triste» (*Vinde cá*, 160) —

e, paradoxalmente, contra o colapso da razão (que diagnostica), esmera-se em análises aquilinas.

«Com ter livre alvedrio mo não deram, / que eu conheci mil vezes na ventura / o melhor, e o pior segui, forçado» (*Vinde cá, meu tão certo secretário*, 44-46). Ao apostrofar a «fortuna» de «injusta» (*Vinde cá*, 176) ou «soberba, inexorável, importuna» (*Junto de um seco, fero e estéril monte*, 59-60), Camões não vê nela a adjuvante dos audazes, como proverbialmente os Antigos reiteravam, mas antes a mentora de enganos e de deceções, o motor de cruéis mudanças, a fonte de perene desconcerto. A hipertrofia deste conceito negativo — hipertrofia própria de uma mundividência pessimista — é correlata da atrofia de um outro, positivo: a confiança na liberdade humana. E apesar de, pela ortodoxia religiosa, falar da intervenção da fortuna não dever ser senão uma licença ficcional ou uma errónea suposição, o poeta não desistiu de admitir que o «confuso regimento» do mundo *parecia* cumular de razão argumentos irracionais ou crenças censuradas: a perplexidade perante as voltas da História paira na evocação da queda de um vice-rei como D. Francisco de Almeida («Ocultos os juízos de Deus são» — *Os Lusíadas*, X.38.5) e dá azo ao gnosticismo que impregna *Correm turvas as águas deste rio* ou *Cá, nesta Babilónia, donde mana* ou *Verdade, Amor, Razão, Merecimento* (MATOS 1987, pp. 79-96).

Se é maneirista a «instabilidade crónica» (BUCI-GLUCKSMANN 1990, p. 50) associada à tematização do desconcerto, é-o também a crónica instabilidade com que se recortam e encaram suas eventuais alternativas — para Camões, ou problemáticas ou nulas. De facto, algumas, aflora-as e enjeita-as, como se as esboçasse para as rotular de vãs... Alternativa ao desconcerto poderia ser o refúgio na natureza, mas o poeta denuncia a sedutora *aurea mediocritas* como utópica ou como mero contentamento dos simples e de sua «baixa [...] fantasia» (*Quem pode ser no mundo tão quieto*, 113). Poderia, essa alternativa, ser a loucura, mas à exceção do *Auto de Filodemo*, onde as palavras do «bovo» Alonsillo acordam meditações atiladas sobre o desvario dos homens, Camões não adota a risonha *Moria* de Erasmo, e textos como *Quem pode ser no mundo tão quieto*, declarando que «na doudice só consiste o siso» (168), dela mostram uma face triste: a da alienação patológica. Resposta ao desconcerto poderia ainda ser outro desconcerto, mas esse é um antídoto

nefasto ou uma cedência à iniquidade: di-lo a ironia ácida de redondilhas como *Os bons vi sempre passar*; sugere-o, n' *Os Lusíadas*, a transformação do Gama, que a malícia dos inimigos ensina a usar de prudência (conceito ambivalente, salpicado de maquiavélico veneno...), e que «compra co a fazenda a liberdade» (VIII.92.8), recorrendo ao poder do mesmo ouro que no termo do Canto VIII o vate execra, veemente.

Outras alternativas seriam o heroísmo genuíno ou a devoção. Por ambas pugna o poeta, mas nenhuma parece, na sua ótica, segura ou isenta de sobressaltos: o heroísmo desejável é um ideal em dissipação; e não é tanto do repouso em Deus, como do tumulto humano que o procura, que tratam *Sóbolos rios que vão* ou *Se quando contemplamos as secretas*.

Importa explicar que na versão embrionária d' *Os Lusíadas* designada como a do manuscrito de Pedro Coelho, após a narração da tempestade, no Canto VI, choviam perguntas sobre «este segredo / de nam se ver nas cousas segurança» (*apud* TOCCO 2005, p. 72), e o poeta inquiria: «se eu naci obrigado a meu destino, / que maes me vale ser santo ou ser malino?» (*ibid.*). Aparentadas, na sua orientação, com as oitavas ao desconcerto do mundo, estas estrofes foram suprimidas, e a angústia das dúvidas causadas por uma questão teológica que apartava protestantes e católicos (a predestinação e o dom da graça) acabou substituída, na versão final da epopeia, pela defesa de um conceito de heroísmo tanto mais precioso quanto ameaçado pela decadência ou por erros que não só tinham martirizado exemplos pretéritos como iam esterilizando o presente. Pois bem: reivindica o poeta, para si, esta aura heroica (e, com ela, a missão de abrir alas aos «vassalos excelentes» de D. Sebastião), mas ao fazê-lo a par do desabafo desgostoso pela «austera, apagada e vil tristeza» em que diz estar «metida» a pátria (*Os Lusíadas*, X.145), só acirra essa crispação.

Quanto à fuga ao caos pela via religiosa, que Camões terá ensaiado provavelmente nos seus derradeiros anos de vida, tão-pouco apaga o desassossego. Decerto, a serem de sua autoria sonetos como *Para se namorar do que criou* ou *Dos Céus à terra dece a mor beleza* (SILVA 2009, pp. 153-172), aí estão loas ao divino gizadas com delicada e tranquila elegância. Muito diferentes, porém, a elegia *Se quando contemplamos as secretas* ou as redondilhas *Sóbolos rios que vão* são mares profundos que num ápice se encapelam: basta ver, na elegia, como ao manso escrutínio da ordem cósmica se contrapõe a frenética *sermocinatio* que interpela o

«cristão descuidado e negligente» (34), e, depois, a hiperdramática representação da dor de Maria diante da Paixão de Jesus, em termos que infringem a austeridade estoica recomendada, a partir do Concílio de Trento, para a figuração da «Stabat Mater» (SERRÃO 1982, pp. 114-115); basta ver como nas redondilhas a placidez da palinódia é interrompida por uma onda de violência na qual deflagra, além do repúdio da «carne má» (repúdio agostiniano, com ressaibos maniqueístas), o *sacrificium intellectus* preconizado por guias como Santo Inácio de Loyola.

Em *Sôbolos rios*, este é o gesto extremo de um sujeito dilacerado que só na fúria do sacrifício supõe uma condição de paz. Nos antípodas do platonismo e da luminosa esperança no «nobre desejo» que purifica «em tanta alteza o espírito» (*Pode um desejo imenso*), resta ao «animal humano» implorar a Cristo — «santo Capitão» — a graça que o resgate. Antes da bonança final, o registo é o de um *pathos* incomensurável, e, como na autobiográfica canção *Vinde cá meu tão certo secretário* (8-9), o poeta poderia clamar: «Acenda-se com gritos um tormento / que a todas as memórias seja estranho».

Aos afetos — nos atos e nas palavras —, Camões deu primazia, o que não será despiciendo: a poesia havia de ser «patética», como D. António de Ataíde não hesitou em frisar na Arte que redigiu (*apud* CASTRO 1984, p. 529); e estava em curso a formação de um neoestoicismo direta ou indiretamente incentivado pelas objeções que Erasmo levantara, nos *Encomia Moriae*, à apatia. É na sua esteira (ou numa posição coincidente) que, advogando a *mediocritas* («se não sentir nada é bruteza», «o sentir muito é já fraqueza»), o poeta reconhece a necessidade das paixões: «eu não vos admoesto, que estreiteis / o coração na estóica disciplina, / onde livre de afeitos vos mostreis. [...] Inanidade estúpida (diria / o Sulmonense canto) e vil rudeza / é não sentir afeitos, que a alma cria» (*Que novas tristes são, que novo dano*, 114-122). De facto, embora o apeteça, o seu perfil não é o do «verdadeiro sábio» que olha de alma imune, sem gritos nem revoltas, «como de alta torre [...] cuidados / humanos vãos» (*ibid.*, 135-136).

Se n'Os *Lusíadas* o poeta chama a si esse estatuto de *civis mundi* cujo «entendimento» «experiências fazem repousado» e apto a ver, «de alto assento, / O baxo trato humano embaraçado» (*Os Lusíadas*, VI.99.8); se tenta preservar a sabedoria num tempo ingrato; se propala uma

superioridade moral que lhe consente, livre de laços venais, julgar e fazer justiça, nem pelo vigor ético e a clareza teórica destes intuitos a epopeia é serena. Aliás, seja na épica, seja na lírica, seja no teatro, não há ataraxia nem pirronismo. Nas cartas, irregular e parodicamente, com jocosos desembaraço, sim, mas fora desse terreno peculiar, a intelectualização camonianana dos afetos — *maxime* da tristeza — não tem a fleuma cética dos *Essais* de Montaigne nem a frieza das elucubrações que Shakespeare preparou para Hamlet. E compreende-se porquê: a indiferença não quadra nem ao seu *ethos* de poeta habitado pelo furor nem à sua sensibilidade trágica, permeável ao «alvoroço» e ao «quebranto» (*Que novas tristes são*, 134), movida pelas paixões e pela memória, «que é outra dor por si, mais dura e firme» (*Vinde cá*, 33-34).

Pode Camões opinar, num obediente acatamento da doutrina estoica absorvida pelo catolicismo, que «afeitos d'alma são doença» (*Que novas tristes são*, 140). É essa doença, porém, que este maneirista sabe incurável e de pasmosas consequências: dela decorre a relatividade dos juízos humanos e o abalo de um conceito absoluto de razão (*Os Lusíadas*, III.143.5-8; VI.99.6). E é do drama humano que o poeta faz a sua glória: na arte com que heroiciza a experiência da dor e enche de *hybris* o caráter de quem a protagoniza; na artificiosa finura com que inventa grandeza num mundo pequeno.

4. No período maneirista, a miséria humana constituiu tema fulcral (miséria física até, óbvia, na historiografia, na descrição dos corpos guerreiros despedaçados pelas armas de fogo, ou, n'*Os Lusíadas*, na «podridão» do escorbuto... «Quão fácil é ao corpo a sepultura!» — *Os Lusíadas*, V.83.5). Não se tratou de fazer forte um fraco tema, porque este o não é, ou não se quis então que fosse: Michelangelo pintou com *terribiltà* o despojo de S. Bartolomeu — a pele do esfolado vivo em que terá inscrito, no Juízo Final da Capela Sistina, o seu retrato. Detalhe relevante, que aponta para uma estranha e fecunda parceria: foi na arte e nas letras fascinadas pela fragilidade que cresceu o que Jorge de Sena apelidou de «uma consciência de si e do poeta [ou do artista] como tal» (SENA 1980, I p. 55).

Este binómio, fraqueza-força, ressalta na obra camonianana e no que nela prepondera: a representação do sujeito, seja ele o EU lírico, o poeta d'*Os Lusíadas* ou ainda, mais abrangente, o autor. Obsessão maneirista (a que

não é alheia a revisitação do mito de Narciso), a aturada elaboração dessa imagem traz para primeiro plano problemas ontológicos, mas não só. Ao colocar em evidência uma *persona*, é sobre questões poéticas — as mais intrincadas, porque envolvem o âmago da criação — que obriga a pensar também: *poiesis*, que é? Que subtilezas de construção e encenação permite? Que poder é o seu? Como se relaciona com a realidade? Duas são as vias que Camões trilha: uma, a do zelo autobiográfico, com que promove a figura grave do melancólico; outra, a da fabulosa ideação, com que pinta e despinta, *sui generis*, um seu retrato. Contrastantes, estes caminhos tocam-se: por um prisma mais aristotélico (ou pseudo-aristotélico) ou mais platónico, sempre se contempla a poesia como possibilidade de afirmação do individual desejo de ser.

Na lírica, a imagem do EU — «copioso exemplário para a gente» — vai sendo engendrada num persuasivo jogo de ilusão, com a ambiguidade resultante do cruzamento da *imitatio vitae* e da *imitatio stili*. Não que «a longa história de meus males», que o poeta parece anunciar em textos como *Pois meus olhos não cansam de chorar*, se traduza na organização de um cancioneiro coeso como o de Petrarca. Esta falta de unidade, porém, não diminui a carga afetiva de juras como as da canção *Vinde cá meu tão certo secretário* («Nem eu delicadezas vou cantando / co gosto do louvor, mas explicando / puras verdades já por mim passadas. / Oxalá foram fábulas sonhadas!», 246-248) ou do soneto *Conversação doméstica afeiçoa* («Metido tenho a mão na consciência, / e não falo senão verdades puras / que m'ensinou a viva experiência», 12-14).

Insistamos: tal cuidado, ou «esta procurada perplexidade entre a verdade e a ficção» (SENA 1980, I, p. 29), tem reverso; a mais tremenda fábula é aquela que pretende não o ser, e da consciência do poeta acerca da fantasia e da falsidade como sombras do discurso, há provas sobejas (ALVES 2001, pp. 483-534). Disso previne o seu leitor arguto: quando escancara o valor relativo das palavras, tanto no onomasiológico vitupério proferido pelo Velho do Restelo, como na epigráfica definição de Adamastor («Eu sou aquele oculto e grande Cabo / A quem chamais vós outros Tormentório» — *Os Lusíadas*, V.50.1-2); ou quando urde, n' *Os Lusíadas*, um sibilino desencontro entre estrofes próximas (VIII.57-68), deixando perceber que o mesmo Gama que jura falar «grã verdade» «sincera e não dobrada» (VIII.74-75) no momento em que promete ao Samorim de Calecute um

«dom soberbo e rico» (VIII.68.7), «bem sabia» que «armas, e naus e gentes mandaria / Manuel, que exercita a suma alteza» (VIII.57.1-4).

Mutatis mutandis, se na lírica Camões assevera que a poesia é *imitatio vitae*, deixa entrever, a quem aceitar esse repto, que por detrás da «imitação da vida» está a *imitatio stili* — a maneirista representação. Sem dúvida, alardear-se «peregrino, vago, errante, / vendo nações, linguages e costumes, / Céus vários, qualidades diferentes» (*Vinde cá meu tão certo secretário*, 172-174), equivale a encarecer uma história pessoal que de mil maneiras supera a biografia petrarquiana lavrada no *Canzoniere* e equivale a assumir a pertença a um mundo novo, de nova medida. Ainda assim, não há barreiras perentórias entre o que virá do contacto com textos alheios e o que será a assimilação da empiria daquele que Diogo do Couto descreveu como senhor de «ũa natureza terrível», de «quem naceu pera triste» (CRUZ 1993, pp. 470-471). O pranto de Job e horrores do Apocalipse mesclam-se na desgraça exposta no soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*; a contrição de S. Paulo, na Carta aos Romanos (7, 15), que Santo Agostinho glosara nas *Confessiones* e que Petrarca adotou, ressoa no dilema entre conhecer «o melhor» e o «pior» seguir, «forçado» (*Vinde cá*, 45-46). A pecha da pobreza («a miséria injusta que padeço» — *Como nos vossos ombros tão constantes*, 24) irmana o poeta ao tipo honroso que Alciato esculpira nos *Emblemata*, CXX («Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur» — a pobreza prejudica os melhores engenhos e faz com que não progridam); no suspiro pela desigualdade dos estados, como em *Senhor João Lopes, o meu baixo estado* (suspiro que atçou o biografismo de críticos como José Maria Rodrigues), será respigável a lembrança, cara a Camões, do auto de *Don Duardos* vicentino... Da fraqueza faz o poeta força, moldando uma *persona* única, enorme na adversidade; da *maneira* de outros alimenta a sua construção de um ser repassado da melancolia que nesta época cintilava como estigma do génio (SILVA 1994, pp. 209-228).

Mais vincada, por ser obra una, esta orientação marca também *Os Lusíadas*. Quando, na invocação, o poeta se apresenta como um «novo engenho ardente» protegido pelas Musas (*Os Lusíadas*, I.4.2), e quando, no Canto X, lastima ver, torturado pelos «desgostos», o seu «engenho frio» (X.9.3), reclama a qualidade de melancólico. Era em termos análogos que nos *Problemas* (XXX) do pseudo-Aristóteles se dissertava acerca deste

temperamento e suas flutuações: quente, a bÍlis negra favorecia arrebatamentos, portentosos ímpetus criativos; fria, levava à prostração. Vestir a pele de melancólico significava, pois, mostrar-se, não como um doente da tristeza ou da acédia que a Igreja condenava, mas como indivíduo de eleição. Solicitar às musas, além do «engenho ardente», uma «fúria grande e sonora» (I.5.1), era lançar uma acha mais a esta fogueira e reivindicar para a poesia, não só mistério e excelência, mas ainda a liberdade que o conceito de inspiração transcendente supunha. Que a criação fosse «dom infuso e sobrenatural» — ideia esgrimida por Francisco de Holanda em *Da ciência do desenho* — não agradou ao censor inquisitorial Fr. Bertolameu Ferreira, que em 1576 rasurou nessa obra este credo platónico (DESWARTE 1992, pp. 219-220). Enquanto revedor d'*Os Lusíadas*, não lhe foi hostil, talvez porque aqui o cotasse como um ornamento fabuloso. A invocação d'*Os Lusíadas* é clara, porém: cedo o poeta professa um desejo imenso de afirmação da sua individualidade.

Sem respeitar a contenção clássica de Homero ou de VirgÍlio, Camões valorizou a presença do vate e a expressão dos seus afetos, em tiradas de um indisfarçado lirismo, estrategicamente dispostas canto após canto e suscetÍveis até de uma leitura autónoma, conforme Maria Vitalina Leal de Matos demonstrou (1997). É aí que se dá a mais impressiva viragem de toda a epopeia: aquela em que o poeta, reagindo ao mundo que o despreza, entroniza o seu critério e a sua ideia de heroísmo, recusando manchar o seu canto de qualquer suspeita de venalidade («eu tenho já jurado / Que não no empregue em quem o não mereça / Nem por lisonja louve algum subido» — *Os Lusíadas*, VII.83.5-6), como se tacitamente refutasse as críticas que Ariosto espalhara no *Orlando Furioso* sobre o comércio de interesses de «signori» e «poeti» (XXXV.20-30). Maneirista é este orgulho da singularidade; maneirista é a bipolaridade da obra que nele radica, oscilante entre esperança (desejo de esperança...) e desalento.

Do poeta, nevrálgica figura, tudo depende, e para o poeta — sublinharam Jorge de Sena e Eduardo Lourenço — sempre a atenção é dirigida. Mais do que mera figura textual, recebe uma dimensão autobiográfica, mercê de sinais que, tal como na lírica, confundem a assimilação do real e a sublimação mitificante: dizer do «naufrágio» sofrido por aquele «cuja Lira sonora / Será mais afamada que ditosa» (*Os Lusíadas*, X.128.7-8) constitui uma «assinatura» (MATOS 2004, p. 115)

e uma geminação a César (PICCHIO 1980); falar do virtuoso domínio das armas e das letras («cousas que juntas se acham raramente» — X.154.8) pesa como uma inscrição numa galeria de ilustres. Raro como todos os grandes, o poeta frisa o seu desamparo, e é este *ethos* solitário — «contrapartida sombria das magnificências aparentes» (SENA 1980, I, 270) — que o próprio livro, na *editio princeps*, concorre para indiciar. *Os Lusíadas* que em 1572 saíram por iniciativa de seu autor (a «Luís de Camões» foi concedido o privilégio de impressão) não trazem um coro paratextual de amigos que em versos encomiásticos os guindassem às nuvens, e esse pode ser um «eloquente silêncio» (HUE 2003). Verosímil é, outrossim, que o pelicano da portada haja permitido simbolizar a aura de «pássaro solitário, humilde, escuro», no qual existe um «cisne puro» (*Se este meu pensamento*, 10-12): a alusão ao Salmo 101, 7 («Sou semelhante ao pelicano no deserto; sou como um mocho nas solidões») chega para desencadear o aproveitamento engenhoso do consabido ícone crístico.

Um outro retrato, porém, por interposta personagem, se deteta n' *Os Lusíadas*, e no seu mais artificioso lugar: o episódio da ilha dos Amores. Comentando o Canto IX, Manuel de Faria e Sousa alvitrou: «nuestro admirable Poeta se introduxo en este canto con Leonardo [...], a imitacion de Homero con Demodoco» (*Lusíadas*, t. III, col. 247). Norteadado pelo lema *ut pictura poesis* e deleitado com a mestria de Camões («gran jugador de manos en la mesa deste libro»), Faria e Sousa apreciava anamorficamente as oitavas 75-82: «acà en este lienço, o tabla, vemos a la primera vista Leonardo amante, i a la segunda a Camões Poeta» (*ibid.*). Não custa dar-lhe razão.

Em Leonardo, Camões concentrou típicos traços da sua lírica e da sua conceção triste do amor: fê-lo descrevendo a personagem como um *alter ego* (aspeto mais flagrante ainda na versão do manuscrito de Pedro Coelho — TOCCO 2005, pp. 68-69); fê-lo sobretudo atribuindo-lhe um discurso que é seu, pois nele se imita. Ora, a especularidade não esgota o problema: como tantas vezes ocorre, enfatizar a semelhança é sobretudo um meio para mais fazer brilhar a diferença. Na ilha dos Amores, Leonardo/Orfeu/Camões liberta-se do inferno da desventura e conquista pelo «doce canto» (IX.82.3) o bem querido; o hedonismo vence o pessimismo. Em suma: inventando uma transitividade feliz, Camões

inverte a sugestão habitual da mesma lírica que de perto imita. Que significa tudo isso, neste ponto d' *Os Lusíadas*?

Nos Cantos IX e X do poema (e na sua ligação inquebrantável — SILVA 1994, p. 131), a felicidade traduz-se na aliança de corpo e espírito: iniciaticamente, parte-se do baixo para o alto, mas quem principia por *caçar* as ninfas, numa avidez sexual e animalesca indesmentível, tem acesso às alturas paradisíacas onde enfim vê, numa comoção mista «de espanto e de desejo» (X.79.4), a máquina do mundo. Ser «bicho da terra» (I.106.8) não impede o homem de atingir um estádio superior, num itinerário que proporciona — como Macróbio louvava, nos comentários ao *Somnium Scipionis* de Cícero — uma lição de filosofia moral, física e metafísica. Sem o sacrifício que varre as redondilhas *Sôbolos rios que vão*, deste horizonte estão excluídas as noções de pecado ou de Graça, como se a Santo Agostinho Camões preferisse, sem escrúpulos, Leão Hebreu e a tolerante, embora árdua, conciliação de terreno e divino proposta nos *Diálogos de Amor*.

A fábula feliz dos Cantos IX e X é, contudo, no poema, apenas isso — uma fábula, de estatuto ambíguo porque declarada construção simbólica: se a alegorese (*Os Lusíadas*, IX.89-95) pode, por um lado, ser estratégia dignificante (valorizando a poesia na medida em que revela um sentido que ultrapassa o da imediatez literal), pode, por outro lado, insinuar a diferença entre a poesia, que catarticamente tudo dá, e o mundo, que, segundo o poeta, muito nega. Melhor: por detrás da «alma, doce, incógnita alegria» (IX.88.3) pode alastrar um vazio triste, e com ele, de novo, a importância do poeta, que à sua maneira o transcende.

Leonardo está longe de ser uma patética efígie como a de Michelangelo no grande fresco do Vaticano. Enquanto autorretrato de Camões, compará-lo-íamos ao de Parmigianino jovem, que, produto de uma insólita mediação (o pintor pinta o seu reflexo num espelho convexo), faz sobressair a mão criadora, num deliberado artificialismo em que se entrelaçam a regra e o génio. No episódio da «ínsula divina», também a mão do poeta sobressai, quer na representação de um *locus amoenus* que lembra, ele próprio, representações («tapeçaria», pintura — IX.60-61), quer na capacidade de «desmanchar» aquela encantatória «metáfora» (MATOS 1997). E a imagem de Leonardo, nesse universo singular, não é um autorretrato de Camões aristotelicamente subordinado ao dever de

imitar a realidade: é uma «fantástica pintura de alegria» (*Vinde cá meu tão certo secretário*, 220); é, platonicamente, um reflexo da *idea* do poeta.

Se Camões foi maneirista na consciência do seu poder criativo, para outros maneiristas, a «insula divina» pareceria principalmente uma pedra de escândalo. O melindre do episódio percebe-se nas reações que provocou: Fernão Álvares do Oriente, cuja *Lusitânia Transformada* foi dada aos prelos, póstuma, em 1607, confeccionou como que um epílogo moralizante, com ninfas deambulando, penitentes lacrimosas, numa ilha já batizada de Santa Helena; Vasco Mousinho de Quevedo reescreveu o texto camonian, no Canto VI do *Affonso Africano* (1611), com a preocupação — até num exercício de parénese — de apartar, sem hesitações, salvação e perdição; n’*Os Lusíadas Commentados* (1613), os Padres Manuel Correia e Pedro de Mariz aplicaram-se a camuflar a sensualidade dos versos de Camões.

Não vem ao caso deslindar se Fernão Álvares e os primeiros comentadores d’*Os Lusíadas* se comportaram como quem protegia o poema, ou se Vasco Mousinho procurou, acima de tudo, provar a sua destreza de émulo de Camões. Na variedade das iniciativas, uma constante sobressai: o que Camões fez, outros maneiristas não repetiram, antes rebateram.

Adverte-nos, este exemplo: falar de Maneirismo em Camões há de ser uma tentativa de relação do poeta com seu contexto, móvel e vário, ou, melhor, com um contexto amplo, que o ultrapassa cronologicamente. Mais velho do que Vasco Mousinho ou do que Fernão Álvares, Camões é natural possuidor de uma formação, uma experiência e uma memória que remontam à primeira metade do século XVI. Não podendo a história da literatura fazer-se com módulos estanques, perguntaremos: repercutiria a ilha dos Amores, com o despudorado apelo ao gozo dos sentidos (*Os Lusíadas*, IX.83), uma sensibilidade renascentista? Não é certo. A tradição poética portuguesa posterior ao *Cancioneiro Geral* não prima por sensual nem faz da sexualidade seu tema, pelo que a energia libérrima do episódio da ilha namorada, que em muito excede o *carpe diem* de sonetos como *Está-se a Primavera trasladando*, pode ter sido uma opção extravagante, destinada a esfumar-se em símbolo.

A verdade é que fenómenos de pervivência são esporádicos, na obra de Camões, e não se desligam das linhas de força que a atravessam e

estruturam. Entenderemos como pura conservação de valores renascentistas a jubilosa vitória do amor num auto como o de *Filodemo*? De relance, sim. Mas será legítimo aquilatar essa adopção de um modelo vicentino abstraindo de parâmetros circunstanciais (desde logo, a produção da peça numa babélica Goa) capazes de lhe incutir novo alcance? O mesmo se julgará acerca de um episódio cavaleiresco como o dos Doze de Inglaterra: integrado no Canto VI d’*Os Lusíadas*, tendo por narrador o fanfarrão Veloso (estranho mestre de «feitos grandes de alta prova» — VI.42.6) e por horizonte uma denúncia do declínio da nobreza (VI.95-99), não há-de resumir-se ao simples prolongamento de um mítico esplendor gótico que a cultura manuelina quis manter e nutrir.

A aguda consciência do tempo faz do poeta maneirista um observador atento das suas escolhas, e Camões não deixa durar muito o bem, a alegria, a confiança. Lê-lo à luz do conceito de Maneirismo — usufruindo da estrada rasgada por Jorge de Sena, Kurt Reichenberger ou Helmut Hatzfeld, consolidada e alargada pela investigação de Vítor Aguiar e Silva — estimula a descoberta do que, de vários ângulos (desde o solene poeta épico até ao boémio das cartas, geradoras de um efeito de «dupla verdade», *i. e.* de um desdobramento proteico — PINELLI 1996, p. 281), é a expressão de uma mundividência inquieta. Estimula a compreensão da intensidade intelectual e da pujança afectiva como rostos de uma única e complexa medalha. Estimula a reflexão sobre a instabilidade, a tensão, o paradoxo, a agudeza. Sem dúvida, o conceito de Maneirismo é, ele próprio, gerador de uma maneira de olhar a obra de Camões. A melhor prova da sua pertinência residirá na fertilidade das perguntas que motiva e no fundamento racional da leitura que suporta.

BIBL.: CAMÕES, Luís de, *Rimas*, texto estabelecido por Álvaro J. da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Casto, Coimbra, Livraria Almedina 1994; id., *Os Lusíadas*, 2.^a ed., leitura, prefácio e notas de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, apresentação de Aníbal Pinto de Castro, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa/Ministério da Educação, 1989; id., *Obras Completas*, 4.^a ed., com prefácio e notas do Prof. Hernâni Cidade, vol. III (Autos e Cartas), Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1985; id., *Teatro Completo*, prefácio e notas de Vanda Anastácio, Porto, Edições Caixotim, 2005.

ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985; ALMEIDA, Isabel, «Poesia, Furor e Melancolia: notas sobre Ariosto e Camões», in AA VV, *Magnum Miraculum est Homo. José Vitorino de Pina Martins e o Humanismo*, Lisboa, Faculdade de Letras/Universidade de Lisboa, 2008, pp. 93-108; id., «Dizer de Orlando», *Estudos Italianos em Portugal*, nova série, 3, 2008, pp. 31-43; ALVES, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001; id., *Tempo para Entender: História Comparada da Literatura Portuguesa*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2006; id., «Camões e o lirismo confessional na epopeia quinhentista», *Românica* 16, Departamento de Literaturas Românicas/ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 59-73; ANASTÁCIO, Vanda, «Aparência e identidade no *Auto dos Enfatriões* de Camões», in AA VV, *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 519-568; ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1990, 2 vols.; BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *Tragique de l'Ombre. Shakespeare et le maniérisme*, Paris, Galilée, 1990; CASTIGLIONE, Baldesar, *Il libro del Cortegiano*, a cura di Walter Barberis, Torino, Einaudi, 1998; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Os códigos literários em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução», *Revista da Universidade de Coimbra*, 31, 1984, pp. 505-531; id., *Camões, Poeta pelo Mundo em Pedacos Repartido*, Lisboa, Instituto Camões, 2003; CHARTIER, Roger, «La invención del autor», *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 89-105; COELHO, Jacinto do Prado, *Camões e Pessoa, Poetas da Utopia*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1983; CORREA, Manoel, *Os Lusíadas do Grande Luis de Camoens. Príncipe da poesia heroica. Commentados pelo Licenciado [...]*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1613; CRUZ, Maria Augusta Lima, *Diogo do Couto e a Década 8.ª da Ásia*, edição comentada de uma versão inédita, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/IN-CM, 1993, vol. I; DESWARTE, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1992; DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le maniérisme*, Paris, PUF, 1979; FRAGA, Maria do Céu, *Camões: Um Bucolismo Intranquilo*, Coimbra, Livraria Almedina, 1989; id., *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003; GLASER, Edward, *Portuguese Studies*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1976; HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, 3.ª ed., Madrid, Gredos, 1973; HEBREU, Leão, *Diálogos de Amor*, texto fixado, anotado e traduzido por Giacinto Manupella, Lisboa, INIC, 1983, 2 vols.; HUE, Sheila Moura, «O eloquente silêncio de um paratexto», *Revista Camoniana*, 3.ª série, Bauru-São Paulo, 2003, pp. 115-134; LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica. Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983; LOURENÇO, D. Marcos de S., *Os Lusíadas de Luís de Camões príncipe dos poetas heroicos comentados*, Ms. 46-VIII-40, Biblioteca da Ajuda (Lisboa); MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1997; id., *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; MATOS, Maria Vitalina Leal de, *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões. Estudo da Isotopia Enunciativa*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1981; id., *Ler e Escrever. Ensaios*, Lisboa, IN-CM, 1987; id., «Que farei eu com este poema? Como evolui o projecto da epopeia ao longo d'Os Lusíadas», in AA VV, *Épica. Épicas. Épica Camoniana*, Constância-Lisboa, Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância/Edições Cosmos, 1997, pp. 55-70; id.,

Tópicos para a Leitura de Os Lusíadas, Lisboa, Verbo, 2003; MENEGAZ, Ronaldo, «O Auto de Filodemo: dos romances de cavalaria à expressão maneirista», *Revista Camoniana*, 3.^a série, Bauru-São Paulo, 2002, vol. 11, pp. 69-90; MIRANDA, José da Costa, «Camões/Ariosto: um confronto evidente no percurso do *Orlando Furioso* em Portugal», *Estudos Italianos em Portugal*, Número Comemorativo do IV Centenário da Morte de Camões, 1979-1980, pp. 18-35; id., «Ainda sobre Camões e Ariosto», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 1981, vol. XVI, pp. 777-784; id., «Uma outra vez, Camões versus Ariosto? (Ainda a propósito de um verso, em língua italiana, de Petrarca, em *Os Lusíadas*)», *Revista Lusitana*, nova série, 7, 1986, pp. 5-28; ORIENTE, Fernão Álvares do, *Lusitânia Transformada*, introdução e atualização do texto de António Cirurgião, Lisboa, IN-CM, 1985; PANOFISKY, Erwin, *Estudios sobre Iconología*, Madrid, Alianza, 1985; PETRARCA, Francesco, *Rime Sparse (Rerum vulgarium fragmenta)*, a cura di Giovanni Ponte, Milano, Mursia, 1992; PICCHIO, Luciana Stegagno, «O canto molhado: contributo para o estudo das biografias camonianas», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris/Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, vol. XVI [Camões], pp. 243-265; PINELLI, Antonio, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 1996; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, «Harmonia Mundi. A descrição camoniana da máquina do mundo», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XXXVII — *Homenagem a Maria de Lourdes Belchior*, Lisboa-Paris, 1998, pp. 201-210; PIVA, Luís, «Discurso Apologético de Manuel Pires de Almeida sobre a proposição de *Os Lusíadas*», *Revista Camoniana*, São Paulo, 1971, vol. 3, pp. 235-268; QUEBEDO, Vasco Mousinho de, *Afonso Africano. Poema Heroyco: da presa d'arzilla & Tanger*, Lisboa, António Álvares, 1611; REICHENBERGER, Kurt, «Der christliche Humanismus des Camões. Biblische und antike Motive in "Sôbolos rios que vão"», *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 4, 1964, Münster, Wetsfalen, 1966, pp. 105-137; RESENDE, Garcia de, *Cancioneiro Geral de [...]*, introdução e notas de Andrée Crabbé Rocha, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, vol. I; SENA, Jorge de *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980, 2 vols.; SERRÃO, Vítor, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982; SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971; id., *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Livros Cotovia, 1994; id., *A Tuba Canora e a Lira Dourada: Novos Estudos Camonianos*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008; id., *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009; SOUSA, Manuel de Faria e, *Lusíadas de Luís de Camões. Comentadas por [...]*, Lisboa, IN-CM, 1972 (reprodução fac-similada pela edição de 1639), 2 vols.; id., *Rimas Várias de Luís de Camões. Comentadas por [...]*, nota introdutória do Prof. Rebelo Gonçalves, prefácio do Prof. Jorge de Sena, Lisboa, IN-CM, 1972 (reprodução fac-similada pela edição de 1685-1689), 2 vols.; TOCCO, Valeria, *A Lira Destemperada. Sobre a Tradição Manuscrita de Os Lusíadas*, Bari, Adriatica Editrice, 2005; VIRGILE, *Enéide*, Texto fixado e traduzido por Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1981, I.1-IV.

Isabel Almeida

MÁQUINA DO MUNDO N'OS LUSÍADAS (A). A expressão «máquina do Mundo», que surge duas vezes n' *Os Lusíadas* (VI.76 e X.80) e na elegia *O poeta Simónides falando*, remonta, pelo menos, à épica latina

de Lucano (*Farsália*, I: 80). Em espanhol quatrocentista e quinhentista anterior a Camões encontram-se as expressões *mundana máquina* (Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, copla 32) e *mundial máquina* (Gregório Hernández de Velasco, traduzindo do latim *moles*, na descrição do universo da *Eneida*, VI: 727). Em português, «máquina do Mundo» surge antes d’*Os Lusíadas* em 1537, no *Tratado da Sphera* do matemático Pedro Nunes (ao traduzir do manual medieval de astronomia de John of Hollywood, ou João de Sacrobosco como era então conhecido) e, por duas vezes, na epopeia do *Sucesso do Segundo Cerco de Diu* (Cantos VI e IX) de Jerónimo Corte-Real. Nos casos referidos, a expressão e suas congêneres denotam, quer uma representação física do universo (Mena, Hernández de Velasco, Nunes-Sacrobosco) quer um meio de amplificação retórica de outra descrição ou efeito (Lucano, Corte-Real). Duas das três vezes em que Camões utiliza a expressão, fá-lo para engrandecer o poder destrutivo de tempestades marítimas. Na sua terceira utilização do sintagma, no Canto X d’*Os Lusíadas*, Camões fornece ao Gama e ao leitor uma representação poética do Universo. É sobre esta última que o presente artigo incide.

O globo que Tétis e o Gama veem pairando no ar (*Os Lusíadas*, X.77.5) constitui uma representação tridimensional *in parvum* do universo inteiro, desde as esferas exteriores até à Terra. A máquina do Mundo é um «transunto, reduzido / Em pequeno volume» (*Os Lusíadas*, X.79.5-6), isto é, uma cópia em ponto pequeno de todo o sistema cosmológico. Neste sentido, a máquina do Mundo é o objeto de descrição literária, ou *ecphrasis*, por excelência, porque representa tudo o que existe e porque o faz através dos procedimentos clássicos da descrição de uma obra de arte. Com efeito, este é um ponto fundamental mas frequentemente esquecido: as oitavas do discurso de Tétis (da 79 à 143) não descrevem o mundo, mas descrevem um objeto que representa o mundo. Trata-se de uma representação de segundo grau, feita, diz-se, «por divina arte» (*Os Lusíadas*, X.78). Como a generalidade das *ecphraseis* desde Homero, esta descrição é autorrepresentativa, quer dizer, o poeta descreve o objeto escolhido e, simultaneamente, comenta a qualidade da descrição. Tal facto não escapou à argúcia de Faria e Sousa: «Alfin (dize el Poeta) por arte, i saber divino, se via claramente ser ordenada aquella fabrica. I aviendola el pintado con esta admirable, inimitable, i divina estancia, i las que se

siguen, parece nos quiso dezir, que assi como essa fabrica fue de arte divina, assi de divino arte son los versos en que la describe [...] que realmente admira la elegância con que por todo este canto dixo tantas cosas incapazes della [por serem de matéria científica e árida]. I no ay duda que las eligio de proposito, para mostrar a todos adonde llegava su ingenio, i su facundia, i su felicidad» (SOUSA 1639, IV, col. 451). A dimensão insuperável do objeto segundo da *ecphrasis* (o universo), bem como a luminosidade e visibilidade totais do globo — «o lume / Claríssimo por ele penetrava, / De modo que o seu centro está evidente, / Como a sua superfície, claramente» (*Os Lusíadas*, X.77) — designam efetivamente uma ambição poética máxima que só cede, como veremos, perante a descrição do próprio Deus.

Não surpreende, por isso, que as estrofes sobre a máquina do Mundo possam ser consideradas «um dos cumes da literatura universal» (SARAIVA 1999, p. 32). De influência imediata e poderosa, desde a segunda parte da *Araucana* de Alonso de Ercilla (1578) até *Claro Enigma* de Carlos Drummond de Andrade (1951) e *Máquina de Fogo* de António Gedeão (1961), o globo de Camões, todavia, consiste na revelação em verso duma ciência astronómico-astrológica comum e bem conhecida nos manuais de então. A estrutura do modelo mecânico do universo que Tétis oferece a Vasco da Gama corresponde à teoria geocêntrica de Ptolomeu, sem qualquer influxo do antigo heliocentrismo grego (Heraclido do Ponto e Aristarco de Samos), nem do seu famoso sucessor da primeira metade de Quinhentos, Nicolau Copérnico. Quis-se ver aqui algum atraso na cultura científica de Camões. Sem razão, pois as teses de Ptolomeu prestavam-se admiravelmente aos cálculos astronómicos da época e estavam de acordo com os resultados das observações. Depois de Galileu e de Kepler, ainda Milton concedia, no *Paraíso Perdido*, espaço igual, sem preferências, aos sistemas teóricos de Ptolomeu e Copérnico. E se, do ponto de vista cosmológico, não havia razões válidas para Camões ter optado por outra versão descritiva do Universo, também se verifica que a astronomia ptolomaica não dependeu de uma preferência literária. O rigor científico, como em outros lugares d’*Os Lusíadas* e na generalidade da boa poesia da época, era uma exigência que a «máquina do Mundo» procurou cumprir.

A obra apontada por Tétis é entendida como sujeita à visão corpórea de algo que, sem esse modelo, só pode ser alcançado por esforço intelectual.

Não se trata, pois, de apelar à imaginação e ao espírito — ao *occhio della mente*, como se dizia na época — mas sim de «cos olhos corporais / Veres», como escreve Camões (*Os Lusíadas*, X.76. 2-3). É uma visão do Universo deliberadamente materialista, plástica e mecânica. Objeto feito de pura forma, como «máquina» que é, abstém-se de especulação metafísica. Deus não tem «princípio e meta limitada», e é incognoscível: «o que é Deus, ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende» (*Os Lusíadas*, X.80). Deus está para além de tudo, está em toda a parte e em parte nenhuma. Ele é superior a todos os céus (como já S. Tomás de Aquino escrevera). Assim, «Deus» ali é apenas um nome designativo duma realidade exterior à máquina e, portanto, excluída desta.

Quanto ao que o globo propriamente representa, divide-se em duas partes principais (*Os Lusíadas*, X.80.2): a parte «etérea», onde estão as esferas ou orbes celestes, e a parte «elemental», constituída pelos quatro elementos de Empédocles: terra, água, ar e fogo (*Os Lusíadas*, X.90.5-8). Daí em diante, a descrição segue uma ordem rigorosa, nomeando as onze esferas, desde a periferia até ao centro do globo, começando pelo «orbe que, primeiro, vai cercando / os outros mais pequenos que em si tem» (*Os Lusíadas*, X.81), a saber, o Empíreo, céu imóvel onde habitam os anjos e as almas bem-aventuradas.

Camões procede nesse ponto a uma explicação dos deuses greco-romanos no poema, afirmando que eles constituem nomes alternativos, mitológicos, «fingidos» e poéticos, para os espíritos habitantes do Empíreo, que são causas segundas no modelo teológico aristotélico-tomista, isto é, forças da divina Providência que «tudo manda» (*Os Lusíadas*, X.82 a 85). Assim definidos, os deuses agentes d'*Os Lusíadas* são alegorias teológicas. Como o texto não deixa de notar, a opção camoniana não é caprichosa, pois a mesma Bíblia designa os anjos pela palavra «deuses» em alguns versículos (*Deuteronómio* 10: 17; *I Coríntios*, 8: 5-6, etc.): «os Anjos de celeste companhia / Deuses o sacro verso está chamando» (*Os Lusíadas*, X.84.5-6). Assim, o modelo reduzido da Máquina do Mundo serve também para explicitar o significado da inserção dos deuses mitológicos n'*Os Lusíadas* e a orientação providencialista da ação (com que pressões censórias, é outra questão).

Uma dificuldade deve ser esclarecida. A partir do momento (*Os Lusíadas*, X.83) em que Camões designa o deus Júpiter como alegoria da

Providência («a Santa Providência / Que em Júpiter aqui se representa»), temos de entender que esta e Deus são distintos na conceção do poeta, pois embora a Providência constitua a ordenação suprema da Criação, ao situar-se no Empíreo, ela não pode partilhar o espaço ilimitado de Deus. Júpiter representa, assim, o estatuto duplo da Providência, na medida em que esta é, ao mesmo tempo, suprema (ele é o rei dos deuses mitológicos) e veículo primeiro da vontade ou pensamento de Deus, colocando-se, por esta última razão, dentro da máquina do Mundo. Na ortodoxia tomista, Deus deseja primeiro lograr certo fim e, uma vez isto suposto, determina por meio da sua Providência os instrumentos mais apropriados para o conseguir. Júpiter, enquanto alegoria da Providência, não é Deus Ele Mesmo, mas um atributo de Deus. Como intermediária da vontade de Deus, a Providência exercita diretamente o governo universal e tem, assim, lugar entronizado, com os outros deuses ou segundas-causas, na máquina cuja esfera mais elevada é o Empíreo.

Segue-se, na *ecphrasis* de Camões, a mais nobre das esferas móveis (porque mais próxima do Empíreo), o *Primum Mobile*, o motor dos outros céus que circulam em torno da Terra. Camões não dispensa sequer um termo estritamente astronómico — *raptō* — para designar o movimento de arrasto do Primeiro Móvel que origina o percurso, diurno e noturno, do Sol e dos outros corpos celestes (*Os Lusíadas*, X.86.1-4). Abaixo deste orbe encontra-se o Cristalino («outro lento», *Os Lusíadas*, X.86.5), céu cujo movimento o poeta, uma vez mais, define em termos bastante precisos para a astronomia da época: «enquanto Febo [...] Duzentos cursos faz, dá ele um passo» (*Os Lusíadas*, X.86.7-8), quer dizer, por cada 200 voltas do Sol, o Cristalino move-se aproximadamente um grau. Os três orbes até aqui indicados só podem ser contemplados pelo Gama porque surgem fisicamente representados na obra de arte que é o globo, uma vez que, na realidade física, eles são inacessíveis ao olho humano.

Vê-se depois o Firmamento, a oitava esfera, onde se engasta uma miríade de estrelas e constelações, obrigadas a breve e seleta enumeração (*Os Lusíadas*, X.87-88). «Debaixo deste grande Firmamento», surgem os céus dos sete planetas conhecidos, a saber, Saturno, Júpiter, Marte, Sol, Vénus, Mercúrio e finalmente a Lua, que é o primeiro céu (*Os Lusíadas*, X.89). O facto de os planetas terem todos designações mitológicas (o Sol também era Febo ou Apolo; a Lua, Diana ou Cíntia), muitas vezes

equivalentes aos seres mencionados por Camões a respeito do Empíreo, permite alguma confusão. Num caso, Vénus (por exemplo) alegoriza um anjo, espírito ou segunda causa teológica; no outro, designa, em sentido literal, o respetivo orbe ou planeta. E Camões não deixa de lembrar também que se trata de uma deusa com função específica: «Vénus, que os amores traz consigo» (*Os Lusíadas*, X.89.6). Apesar do termo ou nome sempre igual a si mesmo, a distinção mantém-se, lograda na geometria do modelo. Mas porque o nome se repete em partes e níveis diferentes do globo, a mistura de significados é quase uma inevitabilidade. Esta (dis)junção de sentido linguístico em modelo físico aparentemente tão claro constitui um dos problemas importantes da hermenêutica da máquina do Mundo d'*Os Lusíadas*.

O efeito poético mais profundo conseguido com a descrição astronómica do Universo resulta do paralelismo entre o modelo «reduzido / em pequeno volume» e a forma geral do poema. Efetivamente, *Os Lusíadas* são construídos como um sistema de esferas concêntricas, de tal modo que a representação da máquina do Mundo, situada no cume da ilha de Vénus, é uma sinédoque, uma figuração *en abyme*, do poema inteiro. Esta afirmação, preparada por Faria e Sousa no século XVII — ao concluir que a ilha amorosa, no seu conjunto, é alegoria do monte Parnaso onde miticamente habitam os poetas — e tornada meritoriamente explícita por António José Saraiva (SARAIVA 1992, pp. 20-21 e 66), é suportada, não só pela sobredita tendência autorrepresentativa da *ecphrasis*, mas também por toda uma tradição compositiva e hermenêutica do género épico, oriunda dos primeiros escólios homéricos.

Nessa tradição, com efeito, os trechos centrais de especulação filosófica e científica das epopeias apareciam como chaves para deciframos as suas mensagens globais mais profundas. Virgílio, cujo conhecimento de Homero e de alguns dos seus comentadores antigos é geralmente aceite, deve ter composto a *Eneida* já sobre tais pressupostos, tornando-se o Livro VI, aquele em que Eneias desce ao Hades e é guiado nos Campos Elísios pela alma do pai, no representante máximo desta tendência. Na Idade Média, os comentadores da *Eneida* encontraram no Livro VI as fontes do mistério da composição do poema, muito em particular na passagem onde Anquises explica ao filho os segredos do Universo, da morte e da regeneração das almas. Com o Renascimento, consolidou-se a aula de

Anquises como representativa da intenção e da forma globais da *Eneida*, em comentadores como Coluccio Salutati, Francesco Filelfo e Cristoforo Landino. Estes e outros autores pesquisaram a maneira como a filosofia transcendental do pai de Eneias supostamente explicitava e resumia aquilo que de facto acontecia, alegórica e narrativamente, no poema. A conceção institucionalizou-se, ao repetir-se em poetas e hermeneutas europeus dos séculos XV e XVI.

Naturalmente, a imitação de Homero e Virgílio, implícita em qualquer projeto épico classicista, levava à invenção de «aulas de filosofia» situadas no culminar de um trajeto narrativo, à maneira de Anquises no final do Livro VI. Corretos estiveram, pois, os comentadores seiscentistas Severim de Faria e Faria e Sousa, ao apontarem a imitação desse trecho virgiliano por Camões na máquina do Mundo, uma imitação da *Eneida* em parte feita diretamente, em parte provavelmente através de outros imitadores de Virgílio, poetas como Mena, Sannazaro, Ariosto, e os portugueses Montemor e Corte-Real. Também por imitar a ascense de Eneias no Elísio, Camões transformou a descrição da máquina do Mundo numa reprodução em ponto pequeno da macroestrutura do seu poema e, por conseguinte, numa passagem de importância crucial para o entendimento global d'*Os Lusíadas*.

Neste sentido, a máquina tem um significado ideológico que não pode ser menosprezado. Ela sintetiza o mundo ideal proposto por Camões, um mundo que, por isso mesmo, ela legitima, integrando, como pertencente ao curso natural das coisas, a história e a expansão portuguesas, a dilatação da fé e do império que Tétis tão pormenorizadamente aponta e descreve. Como trecho representativo *in parvum* do poema inteiro, o globo alegoriza a união extática dos portugueses com o princípio providencial que orienta e organiza o seu mundo; por outras palavras, fundamenta o domínio físico do mar e das novas terras de África, da Ásia e da América como domínio teológico-político da monarquia católica sobre regiões e religiões gentias e infiéis, divinizando a História de Portugal (HANSEN 2005, p. 187). *Os Lusíadas*, ao erguerem o modelo providencial da perfeição divina, naturalizam as ações lusitanas como justas e certas no agora e no porvir.

No entanto, a máquina do Mundo não resume, de facto, todo o poema, pois não dá conta de outro fenómeno basilar que ocorre n'*Os Lusíadas*: a temporalidade. Ao subsumir as façanhas portuguesas num Universo eterno

e imutável, mediante um olhar quase exclusivamente espacial (ecfrástico) sobre o mundo, Camões deixa deliberadamente de fora o outro princípio organizador do seu poema, o narrativo. A falha ou fenda na máquina do Mundo aparece onde começa a aposta d'*Os Lusíadas* numa narração em que personagens como o Gama e o Adamastor, Baco, Tétis e Leonardo, para não falar do próprio «eu» poético, evoluem e mudam, sobretudo devido à integração narrativa da doutrina evemerista e do regime biográfico e autobiográfico, ambos intrinsecamente sujeitos à passagem do tempo. Tanto o relato de experiências de vida como o evemerismo implicam progressão ou regressão, estipulam a mudança, isto é, introduzem concepções impensáveis num poema onde, em teoria, coubesse tão-só a cosmografia eterna e perfeita da máquina do Mundo. Acontece que a epopeia de Camões contém, efectivamente, o eterno da divindade e as contingências humanas. E portanto, a máquina do Mundo, que não deixa de ser figura esplendorosa de todo um programa de representação poética, tem outro significado também, e não de somenos: o facto de não conseguir figurar por si só, como «trasunto / em reduzido volume», o poema que supostamente representa.

BIBL.: HANSEN, João Adolfo, «A máquina do mundo», in NOVAES, Adauto (org.), *Poetas Que Pensaram o Mundo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, pp. 157-197; MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas, *A Astronomia em Camões*, Rio de Janeiro, Lacerda, 1998; SARAIVA, António José, *Estudos sobre a Arte d'Os Lusíadas*, Lisboa, Gradiva, 1992; id., «Introdução», *Os Lusíadas*, 2.^a ed., Porto, Figueirinhas, 1999, pp. 9-52; SOUSA, Manuel de Faria e, *Lusíadas de Luis de Camões. Comentadas por Manuel de Faria e Sousa*, edição fac-similada, Lisboa, IN-CM, 1972, 4 tomos em 2 vols.

Hélio J. S. Alves

MARAVILHOSO N'OS LUSÍADAS (O). O assunto mais controverso da epopeia de Camões será aqui abordado em quatro vertentes principais e gerais: em primeiro lugar, retrazando a história da sua compreensão; depois, considerando brevemente o maravilhoso enquanto conceito da poética (ou de certa poética); terceiro, descrevendo o conceito e suas variantes no texto de Camões; e, por último, apontando alguns caminhos interpretativos possíveis.

1. O maravilhoso é a matéria relativamente à qual o poema épico de Camões historicamente mais desmereceu. Além dos problemas religiosos que suscitava, para os quais o censor dominicano d'*Os Lusíadas* alertou desde logo no parecer que exarou na primeira edição de 1572, o maravilhoso greco-latino destacou-se e manteve-se aos olhos dos leitores como incongruente na sua estrutura interna e na sua relação com os propósitos históricos e religiosos enunciados no poema. Se é visível o incómodo que os «falsos deuses» causaram ao primeiro comentador *stricto sensu* da epopeia, Manoel Correia, e se a questão esteve presente nos debates anteriores à Restauração de 1640 em torno do poema, o esforço exegetico de Manuel de Faria e Sousa concluía que, se não se aceitasse a sua laboriosa alegorização do maravilhoso mitológico d'*Os Lusíadas*, Camões «huviera cometido un absurdo desatinado». Embora a interpretação dos deuses camonianos por Faria e Sousa fosse contestada logo no seu tempo (Manuel Pires de Almeida chegou a chamar-lhe «a maldita Alegoria»), o facto não redundou necessariamente em abono da obra de Camões. No seguimento de uma tradição crítica comum a obras e épocas tão díspares como as de Platão e de Gregório Nazianzeno, autores que consideravam injustificáveis as representações dos deuses nos poemas de Homero e de Hesíodo, o maravilhoso mitológico d'*Os Lusíadas* foi repudiado ou, quando muito, desculpado, ao longo dos séculos de receção do poema.

Sabemos que descon siderações do maravilhoso camoniano surgiram entre alguns leitores portugueses, pelo menos desde inícios do século XVII. Mais veemente além-fronteiras, a condenação dos deuses n'*Os Lusíadas* manifestou-se em obras de enorme repercussão europeia como foram, à época, o *Grand dictionnaire historique* de Louis Moreri (1674), o *Ensaio sobre a Poesia Épica* de Voltaire (1.^a edição inglesa de 1727, 1.^a edição francesa reformulada, 1733) e as *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* de Hugh Blair (1783). Estas e outras obras, embora muitas vezes influenciadas direta ou indiretamente pela alegorização de Faria e Sousa, consideravam explicitamente absurdo, monstruoso e até ridículo o maravilhoso mitológico d'*Os Lusíadas*. Em Portugal, a censura também se fez ouvir mais alto durante o século XVIII, geralmente por influência francesa: Valadares e Sousa (sob o pseudónimo de Diogo de Novais Pacheco) achava que o poema era «por esta causa notado dos estrangeiros»

por boas razões (*Exame Critico de hũa Sylva Poetica...*, 1739), e Francisco de Pina e Melo corroborava a crítica de Voltaire ao uso da mitologia n' *Os Lusíadas* (JOAQUIM 2005, p. 68).

Mas com o advento do Romantismo, a situação não mudou. Almeida Garrett iniciou o sexto capítulo das *Viagens na Minha Terra* (1846), declarando que «o mais indesculpável defeito que até aqui esgravataram críticos e zoilos na *Ilíada* dos povos modernos, os imortais *Lusíadas*, é sem dúvida a heterogênea e heterodoxa mistura da teologia com a mitologia, do maravilhoso alegórico do paganismo, com os graves símbolos do cristianismo». E, mais adiante, acrescentava: «eu senti sempre aquele grande defeito do nosso grande poema: e nunca pude, por mais que buscasse, achar-lhe, justificação não digo — nem sequer desculpa». Assim como esta opinião atravessou todas as fases da vida de Garrett, ela tem resistido a quase todas as tendências da crítica e da hermenêutica, até aos dias de hoje. Um trabalho de síntese, como aquele, recente, de Maria Vitalina Leal de Matos, assinala a «incongruência entre fé cristã e mitologia pagã» paralelamente a outra incongruência que, segundo a mesma autora, compromete gravemente a economia do poema, «a incongruência entre matéria histórica e ficção» (MATOS 2003, p. 95).

Um dos exemplos mais notórios do fenómeno que tanto perturba a consciência crítica dos leitores acontece em X estrofe 82, quando Tétis, deusa e rainha das Nereides, declara a sua mesma inexistência («eu, Saturno e Jano / Júpiter, Juno, fomos fabulosos, / Fingidos de mortal e cego engano»), afirmando, logo a seguir (*Os Lusíadas*, X.83-85) que ela e os outros deuses são alegorias da Providência «que por segundas / Causas obra no Mundo». A incongruência assume-se em dilema, pois a lógica não permite ao mesmo tempo o ser e o não-ser. Seznec, porém, escreveu que os renascentistas não sentiam tais dilemas e explicavam a mitologia na arte e na poesia de múltiplas maneiras em simultâneo (*apud* ALVES 2001, p. 642). O que, como se pode imaginar, abona pouco em favor da capacidade lógica dos visados e encoraja apreciações negativas do seu *modus faciendi* literário.

Outro exemplo: a propósito do verso «o falso deus adora o verdadeiro» (*Os Lusíadas*, II.12), Francisco Alexandre Lobo (1763-1844), lente de Teologia e figura ímpar da comentarística literária neoclássica, apontou «o completo desatino de um Poeta de que faço tanto apreço» (1820, pp. 118-

119). As já citadas *Viagens* de Garrett não discordam: «não se pode; é uma que realmente... E então aquele famoso conceito com que ele acaba, digno da Fénix Renascida: O falso Deus adora o verdadeiro!» (capítulo VI). Ainda em texto hodierno, Ofélia Paiva Monteiro, ao assinalar o passo de Garrett, evidencia a sua concordância com o autor das *Viagens na Minha Terra* (e, implicitamente, com o seu predecessor), incluindo aquela passagem entre os «dislates poéticos» de Camões (MONTEIRO 2008, p. 38).

Naquela que é, de longe, a mais inteligente interpretação do maravilhoso mitológico camoniano do nosso tempo, António José Saraiva retomou o problema suscitado pela aparição de Baco no Canto II. Sustentando que todos os comentadores até então leram o verso «o falso deus adora o verdadeiro» da mesma forma — Baco, deus da fábula e, portanto, falso, adora Cristo, verdadeiro Deus —, Saraiva optou por uma interpretação que aplica à generalidade da epopeia de Camões: os verdadeiros deuses, no poema, serão os mitológicos, enquanto Deus e as demais figuras do cristianismo são meras imagens, que podem inclusivamente ser «fabricadas» por Baco, Vénus e os demais. Tudo isto seria coerente, segundo o mesmo investigador, com o sistema de maravilhoso empregue pelo poeta: «é que os verdadeiros deuses objectivos, n' *Os Lusíadas*, são os deuses da fábula e que Deus (cristão) é um deus subjectivo, ilusório dentro da máquina do Poema» (SARAIVA 1992, pp. 39-41).

O problema da brilhante tese de Saraiva, contudo, está em que mesmo o reconhecimento do carácter literário, «fabuloso» e «fingido», do maravilhoso mitológico, mesmo a conclusão de que este e o poema em que se insere formam um «mundo» impermeável ao mundo efetivo, expõe brechas e infiltrações. De acordo com o mesmo crítico, partes substanciais do maravilhoso camoniano eximem-se ao programa estético-literário aparentemente concebido. O Adamastor e todo o Canto V, bem como a Ilha do Amor (que ocupa a maior parte dos Cantos IX e X), continuam incongruentes, por confissão própria, apesar da explicação fornecida (SARAIVA 1992, pp. 28 e 44-45). O grande interesse da interpretação de Saraiva está, pois, na abertura dum espaço concetual próprio do poema, que não se confundiria com os referentes externos e abalizaria o seu valor enquanto construção poética. Ao mesmo tempo, porém, essa interpretação não resolve o problema das incongruências no fio da narrativa, ao verificar a disparidade da articulação significativa do maravilhoso entre vários

segmentos d'*Os Lusíadas*, uns em que os deuses são «realidades», outros em que são alegorias, outros ainda (o Canto V) em que eles não surgem exceto num fluir temporal que denega a redoma perfeita, formada, segundo Saraiva, pelo resto do poema forma. A solução estética preconizada acaba assim por multiplicar-se em várias, conforme o trecho do poema a considerar, o que coloca de novo muitas dúvidas sobre a coerência do maravilhoso camoniano.

2. Na arte poética clássica, o maravilhoso faz parte da capacidade de invenção própria do poeta. *Thaumasto-n*, vocábulo grego traduzido geralmente por «maravilhoso», surge na *Poética* de Aristóteles (1452a, 3-7) associado imediatamente ao inesperado (*ekplexis*). Distingue-se, porém, do *alogon* (irracional, absurdo), na medida em que é compatível com a lógica e com a relação causal entre as ações. Para além de certo ponto, *thaumasto-n* torna-se *alogon*, a surpresa suscita a incredulidade. Aristóteles afirma que o absurdo tem mais lugar na epopeia do que na tragédia (1460a, 13-14), mas também declara que é acertado censurar um poema pela irracionalidade desnecessária, quer dizer, quando esta não decorre da trama. Daí que o maravilhoso e a necessidade inerente ao enredo devam integrar-se harmonicamente. É a tese do «maravilhoso verosímil», sistematizada por Torquato Tasso em 1594: «Pode uma mesma acção, portanto, ser maravilhosa e verosímil [...] mas deste modo de conjugar o verosímil com o maravilhoso estão ausentes aqueles poemas nos quais se introduzem os deuses dos gentios» (*Discorsi del Poema Eroico*, Livro II). Ou seja, poemas exatamente como *Os Lusíadas*. Justificava-se, assim, o emprego dum maravilhoso muito diverso do camoniano, construído com as figuras santas do cristianismo. O incumprimento deste imperativo de coerência levaria o leitor à descrença e a *ekplexis* resultaria numa sensação de absurdo — os versos iniciais da *Arte Poética* de Horácio (também conhecida como *Epístola aos Pisões*) funcionavam, sob este aspeto, como norma preventiva, ao convidarem o leitor a perceber o ridículo e irrisório dum corpo feito de partes humanas e animais incompatíveis.

Em todo o movimento de articulação teórica, porém, deve ter-se em conta a evolução tomada pelo texto e pela interpretação da própria *Poética* de Aristóteles no século XVI. As dificuldades de natureza filológica que o adulterado e corrompido texto aristotélico ainda causava aos primeiros

comentadores quinhentistas remetia-os para autoridades paralelas às quais podiam recorrer para a compreensão das palavras do filósofo na *Poética*. O já referido texto de Horácio e a retórica, em particular a *Retórica* do mesmo Aristóteles, tornavam-se em recursos adjuvantes imprescindíveis. E em ambos, quanto à natureza da matéria a incluir no poema, dominava a teoria do *prépon* ou *aptum*, isto é, do decoro. O decoro era a conveniência e proporção das partes entre si, da forma com o conteúdo, das personagens com o tema, do estilo com a matéria, etc. Foi precisamente em nome do decoro que o máximo teorizador da poesia do Classicismo francês, Boileau, repudiou em 1674 as misturas do cristianismo com o paganismo, afirmando que não podem mesclar-se os mistérios da fé com as fábulas e ornamentos poéticos, sob pena de fazer «do Deus da verdade um deus de mentiras» (*Art Poétique*, Livro III).

Em perspectiva histórica, os conhecimentos teóricos do poeta português devem ter sido muito nebulosos em relação à *Poética* de Aristóteles, mal compreendida mesmo nos avançados círculos intelectuais italianos da época. As doutrinas retóricas e horacianas, onde o decoro assumia papel central, eram, por outro lado, certamente bem conhecidas de Camões. Isso significa que o problema do maravilhoso mitológico d'*Os Lusíadas*, das suas relações com a restante matéria, cristã e histórica, do poema e do mundo efetivo, constitui inegavelmente um problema de decoro, isto é, de congruência, harmonia e equilíbrio compositivos. Mas os épicos quinhentistas não podiam virar costas ao maravilhoso greco-latino, dada a importância de que se revestia numa altura em que as composições modelares de Homero, Virgílio e Ovídio assumiam importância transcendental. Neste sentido, a inserção dos deuses pagãos n'*Os Lusíadas* constitui uma solução dentre muitas da épica coetânea ou anterior, solução, aliás, muito próxima da adotada em poemas que Camões pode ter conhecido, como o *De Partu Virginis* de Sannazaro (1526), os *Victoriosos Hechos de Don Alvaro de Bazán* de Hierro (1561) e o *Costante* de Bolognetti (1565), entre vários outros. Se havia um problema com o maravilhoso mitológico na época de Camões, ele certamente não era novo e advinha duma substancial e recorrente prática poética anterior.

Por isso, as questões que o maravilhoso tem suscitado acerca das crenças pessoais do escritor ou da sua subversão de modelos clássicos constituem seguramente falsas questões. É real a constatação, n'*Os*

Lusíadas, de desarticulações e incongruências do ponto de vista dramático, actancial e de unidade narrativa, mas não podem buscar-se num texto artístico conceitos e princípios compositivos que somente depois da sua publicação (como em Tasso ou Boileau) foram assimilados e integrados na cultura portuguesa e europeia. Por outro lado, um conceito de poética, por maioria de razão, não tem que ver com a religião professada pelo homem e não pode ser trazido à colação para descortinar a sua crença íntima, a não ser que por esta se entenda a dedicação acrisolada do poeta ao seu mister.

3. O maravilhoso n'*Os Lusíadas* foi já identificado sob várias modalidades. Importância primacial assume a mitologia da Antiguidade clássica, dividida entre divindades e outras criaturas. As primeiras ocupam o Olimpo, o Oceano e o Submundo ou Hades, as segundas ocupam espaços na Terra ou nos seus confins. Os deuses do Olimpo (Júpiter, Vénus, Baco, Marte, Mercúrio...) e do Oceano (Neptuno, Tétis, Proteu, Tritão...) têm absoluta primazia n'*Os Lusíadas* e são os únicos que agem verdadeiramente, mas Camões faz também várias referências diretas ou oblíquas ao submundo pagão (Alecto, Prosérpina, «trifauce Cão», «reino escuro», etc.). As criaturas não divinas ligadas à mitologia greco-romana que têm papel na ação narrativa são a Fama, a Credulidade e o Adamastor, todos monstros imitados dos mitos relativos aos Gigantes. Independentemente do grau de invenção poética a que Camões sujeita os deuses e os gigantes, todos possuíam mitos concretos, conhecidos da poesia e dos relatos antigos, que o poeta não ignorava e geralmente incorporou no texto.

Mais liberdade era concedida aos poetas pelo maravilhoso de prosopopeia, ou seja, o recurso a representações de figuras antropomorfas, imaginárias e não mitológicas. Todavia, nesta cambiante do maravilhoso, *Os Lusíadas* são parcos, encontrando-se apenas as figuras do Indo e do Ganges, no sonho de D. Manuel, e a figura isolada do velho do Restelo. Depreende-se imediatamente do poema que Camões não seguiu Virgílio na aparição pontual de espectros ou fantasmas de entes queridos — ao contrário de Eneias, com o qual é sempre comparado, Vasco da Gama parece não ter família.

Consideram avisadamente Moreira dos Santos (1984) e Saraiva (1992) que não há, em rigor, maravilhoso cristão n'*Os Lusíadas*, no sentido em que o poema jamais inventa uma aparição ou um milagre atribuído às

figuras adoradas ou veneradas pelo cristianismo. O suposto maravilhoso cristão d'*Os Lusíadas* não passa de simples obediência às crónicas que Camões imita: assim se explica o milagre de Ourique, o sinal celeste em Alcácer do Sal, o bebé-arauto de Évora, os milagres de S. Tomé, as setas de Ormuz mudando de direção, etc. Não havendo intervenção poética para a produção destes episódios, eles devem ser atribuídos ao discurso historiográfico e desligados da noção de maravilhoso. A considerar no mesmo sentido estarão as alusões a fenómenos naturais ligados à viagem por mar, como o fogo de santelmo e a tromba-d'água. É certo que Camões utiliza a palavra «maravilhas» (d'*Os Lusíadas*, V.23) nestes casos, mas, para além de toda a experiência pessoal que o poeta possa ter tido em viagem, as semelhanças textuais entre as descrições do Canto V e o *Roteiro de Lisboa a Goa* (1538) de D. João de Castro, para além de outras alusões que Camões podia ter encontrado em textos antigos, medievais e até num poema tão conhecido como o *Orlando Furioso* (1536) de Ludovico Ariosto, sugerem que, como no caso anterior, o termo e o conceito de maravilhoso não sejam aplicáveis aqui.

Todavia, porque sustentado pelas reivindicações do texto camoniano, pode falar-se de «maravilhoso histórico» n'*Os Lusíadas*, aliás com abundantes precedentes peninsulares. Com efeito, a afirmação de que o poema conta acontecimentos mais fantásticos do que as histórias fabulosas de Ulisses ou Orlando (d'*Os Lusíadas*, I.11 e V.88-89) leva a que se reclame para a verdade histórica qualidades tão extraordinárias quanto inverosímeis. A maravilha muitas vezes sobressai precisamente porque se reivindica a sua historicidade. O tratamento literário excecional concedido a acontecimentos narrados e a fenómenos naturais (uma aventura «por mares nunca dantes navegados», o exotismo de culturas até então desconhecidas, a referida tromba d'água, o escorbuto, etc.) revela empenho retórico-poético na construção do espanto ou da maravilha com instrumentos de veridicção (declarações de que se diz apenas a verdade). Se as façanhas do histórico Duarte Pacheco Pereira «parecerão fábulas sonhadas» (d'*Os Lusíadas*, X.20), esse capitão teve glória bastante para aparecer com uma descendência inventada na crónica circunstanciada de Gaspar Correia (contemporâneo mais velho do poeta), um tal Lisuarte Pacheco que não é senão um herói de cavalarias redivivo (SILVA 1999, p. 149). Os argumentos aduzidos em prol da verdade histórica do episódio

dos Doze de Inglaterra são destituídos de valor (COSTA 1935, p. 60), embora Camões, pela voz de Veloso, afirme relatar o caso «sem que me reprimam / De contar cousa fabulosa» (d'*Os Lusíadas*, VI.42). O mesmo Veloso aceita, mais tarde, que a floresta que pisa é consagrada a deusas da mitologia greco-latina, vê-as com os seus mesmos olhos e propõe-se verificar «se fantásticas são, se verdadeiras» (d'*Os Lusíadas*, IX.70), proposta que só pode ser manifestamente espantosa.

Do mesmo modo, a síntese da narração em que consiste o exórdio (proposição, invocação e dedicatória) integra a representação de acontecimentos e figuras históricas numa estrutura onde o maravilhoso mitológico tem uma autêntica função narrativa, muito mais do que ornamental. Quando Camões escreve «Que eu canto o peito illustre Lusitano, / A quem Neptuno e Marte obedeceram» (d'*Os Lusíadas*, I.3) está a resumir parte substancial das ações que vai contar, pois o deus Neptuno, que despacha mensagem a Éolo para soltar os ventos contra os navegadores portugueses no Canto VI, acaba rendido e subjugado quando Vénus amansa os mesmos ventos; além de que Neptuno tem ali valor de sinédoque, por todos os êxitos de navegação em que os portugueses, quais novos Argonautas, «conquistaram» os mares. Por seu turno, Marte é talvez o deus mais ostensivamente presente ao longo da narração, insistentemente tratado como se fosse um lusíada («o pátrio Marte», «o Mavorte feroz dos Portugueses», etc.). O aparecimento de Tétis perto do final do exórdio (d'*Os Lusíadas*, I.16), convidando o rei (como epítome dos heróis) a tornar-se seu genro, antecipa outro facto narrativo do poema, o casamento dos portugueses com as Nereides no Canto IX, onde ela própria lidera o ritual (estrofe 84 e ss.).

Estas e outras passagens fundamentais sugerem que a separação entre o argumento histórico e o plano do maravilhoso, defendida por alguns críticos, não corresponde aos princípios compositivos do poema camoniano. O contacto entre ambos os níveis da narração constitui um elemento indispensável da disposição formal e do valor semântico d'*Os Lusíadas*. Por outras palavras, é estranha à conceção do poema a obrigatoriedade de optar entre um e outro níveis, de tal forma o discurso da veracidade histórica interage com o maravilhoso (ALVES 2001, p. 675). Tal como sucede com o verso «o falso deus adora o verdadeiro», referido acima, o leitor d'*Os Lusíadas*, incapacitado de saber onde está o

verdadeiro e onde está o falso, onde está a teologia e onde o mito fica como que armadilhado no movimento perpétuo de uma porta giratória (FIGUEIREDO 2007, p. 22).

4. A explicação para as sobreposições e amálgamas ilógicas formadas pela relação entre poesia e realidade efetiva, por um lado, e pelos diferentes níveis semânticos do poema, por outro, começa pela identificação dos procedimentos compositivos (retóricos e poéticos) empregues no poema de Camões. Consideremos um exemplo de reduzida dimensão, a estrofe 88 do Canto X. Começa assim: «Olha por outras partes a pintura / Que as estrelas fulgentes vão fazendo.» Eis o início daquilo que, em linguagem poética tradicional, se chama um *catálogo*, uma listagem em verso, neste caso, de estrelas e constelações. Mas repare-se como Camões introduz esse catálogo: não chama a atenção para as estrelas em si mesmas, mas sim para «a pintura que [elas] vão fazendo». Este é um ponto muito importante: o texto chama a atenção para o facto de que vai falar de representações («pintura») de estrelas. A incidência do texto e a chamada de atenção para o espectador («olha») recai toda sobre a representação dos céus, exatamente como se o espectador estivesse a ser convidado a apreciar uma pintura (algo bem diferente de ser convidado a olhar para o firmamento). Aqui é a poesia que toma o lugar da pintura, é ela que exerce necessariamente a ação de representar. Aliás, a pintura era frequentemente utilizada como símbolo da poesia, em todo o Renascimento, na obra de Camões e, em particular, n' *Os Lusíadas*, onde as «cores vãs» e a «pintura que fala» (d' *Os Lusíadas*, VIII.41) designam a arte poética.

O resto da oitava X.88, por isso, é prerrogativa da poesia e da «pintura» que esta executa, pelo menos tanto como da astronomia que também refere: «Olha a Carreta, atenta a Cinosura / Andrómeda e seu pai, e o Drago horrendo. / Vê de Cassiopeia a fermosura / E do Oriente o gesto turbulento; / Olha o Cisne morrendo que suspira, / A Lebre e os Cães, a Nau e a doce Lira.» Trata-se indiscutivelmente de estrelas e constelações, mas as imagens ganham uma vida que não pertence às estrelas do céu. Porque estará Andrómeda com o pai, porque só Cassiopeia é especialmente formosa, porque tem Oríon a fisionomia agitada e o Cisne vai «morrendo que suspira», senão pelo exercício de significados incompatíveis com os astronómicos? Como é possível que uma

constelação tenha um rosto irado, outra seja bonita, outra horrenda, e outra ainda, moribunda a suspirar? No entanto, estas possíveis incongruências entre o firmamento e a caracterização biológica e psicológica desvanecem-se. E porquê? Precisamente porque o poema nos avisa que está interessado n'«a pintura que as estrelas vão fazendo», está interessado em «pintar», em fazer uma composição pictórica, e não em elaborar um tratado de astronomia, uma descrição anatômica do firmamento, ou algo assim. Já vimos como a ação de pintar constitui uma metáfora para a ação de compor um poema. Logo, nessa oitava, o poema está a avisar-nos de que se trata de um poema. Com tudo o que isso implica, incluindo polissemia (multiplicação de significados de cada palavra ou trecho) e ficcionalidade (o sistema de relações instituído entre o mundo empírico ou efetivo e a sua representação literária).

Ao decompormos o processo de significação seguido nessa estrofe, rapidamente nos damos conta de vários aspetos curiosos. A descrição do céu é feita com recurso a mitos gregos — lembrando que os nomes dos astros provêm, não por acaso, de heróis míticos. Por isso, ao mencionar uma estrela, Camões encontra-se, ao mesmo tempo, a sintetizar o mito que «criou» a estrela. Andrómeda está com o pai, Oríon agita-se, o Cisne está a morrer, etc. Noções nada fortuitas — porque dependem de mitos e códigos poéticos bem precisos, que contam essas histórias e não outras — mas incompatíveis com qualquer noção de realismo descritivo ou de ciência dos astros. Isto, por si só, é decisivo para o entendimento do trecho, porque mostra ao leitor que foi a poesia (aquela que produziu o mito e aquela que agora Camões escreve) que construiu a imagem de cada estrela, e não o contrário. Ou seja, na épica de Camões não é olhando o céu que se escreve ou produz a descrição poética, mas é antes a descrição poética que compõe e constrói o céu que lemos, para além do que os olhos veem e do que a astronomia conhece. Os leitores neoclássicos não compreenderam isto, porque lhes repugnava a dupla denotação (o Cisne *ou* é uma ave *ou* é uma constelação). E os leitores românticos e neorromânticos também não, porque criam na natureza, na paisagem e na experiência imediata de ambas como objetos em si, fontes de inspiração espiritual e sentimental. Ora n'*Os Lusíadas*, e em geral na poesia do século XVI, a paisagem e o firmamento estão deliberadamente filtrados pela capacidade de invenção e composição, capacidade essa que inventa ou compõe de novo a paisagem e

o firmamento (não supostamente *ex nihilo*, mas com os materiais disponíveis na tradição literária).

Uma vez compreendido isto, a oitava X.88 pode libertar todo o seu poder semântico. Agora que sabemos que foi a poesia (firmemente ancorada na mitologia, na «história», nos conhecimentos astrológicos, etc.) a conceber esse estranho céu onde, sob a forma de estrelas, existem personagens e caracteres, percebemos também, por exemplo, que não é por exatidão sideral, mas por efeito da poesia, que o Cisne se sente a morrer e a Nau emparelha com a Lira. A imagem do navio, a nomeação da lira e a alusão ao cisne que canta imediatamente antes de morrer são metáforas, tão clássicas que se podem dizer fixas, da poesia, dos seus procedimentos, das suas dificuldades e dos seus êxitos ou fracassos. Camões também emprega essas metáforas alhures: basta ler *Os Lusíadas* em VII.78 (a poesia como barco, navegação difícil e medo de naufrágio), em X.128 (a poesia como som da lira, misturada com a ideia anterior) e, a julgar pela interpretação de Faria e Sousa, em IX.63, onde «com a introdução das aves musicais [cisne e rouxinol], significou o Poeta os Poetas». Aliás, Camões compara explicitamente a sua poesia ao canto dum cisne: veja-se a égloga dita V (*A quem darei queixumes namorados*, estrofe 4) e o soneto que começa *O cisne, quando sente ser chegada*. Em suma, a oitava d'*Os Lusíadas* possui condimentos suficientes para descrermos dela como reportagem do verídico e, ao invés, para a identificarmos como construção poética, em si mesma, e como parte de uma composição mais vasta. É provável que a interpretação da estrofe deva ir mais longe do que este artigo sugere, e é certo que, integrada nos sucessivos conjuntos (as oitavas limítrofes, a visão da Máquina do Mundo, a ilha de Vénus, etc.), ela se integra também em sucessivos e cada vez mais ricos e profundos veios de sentido. O importante, todavia, é que a leitura dela, feita com os instrumentos que a própria fornece ou indica, recomenda meios de aceder aos deuses e ao maravilhoso do poema.

Entretanto, deve notar-se que nada nas chamadas de atenção feitas acima denega a referência ao mundo objetivo efetivo: aquelas constelações existem. Designá-las como entes de poesia não significa considerá-las produtos de pura imaginação. Mais filosoficamente, poderíamos afirmar que a ficcionalidade inerente à poesia não decorre dos conceitos de verdade e de mentira, ou da relação entre estes. Camões exerce a sua

prerrogativa de poeta: de entre as inúmeras estrelas e constelações do firmamento, escolheu uma dezena, não mais; escolheu a ordem de apresentação delas; escolheu referir certas características mitográficas de algumas; enfim, moldou o material disponível para os fins que considerou mais adequados ao poema. Ao poema, que não à natureza (que não necessita de poemas para se dar a conhecer), nem à verdade (pois o poeta teria sido igualmente «verdadeiro» se mencionasse outras estrelas e constelações em vez destas, por outra ordem, doutra forma, etc.).

Ora, assim como as estrelas do poema representam mitos e poesia, assim Vénus e Baco, Vasco da Gama e Tétis, Leonardo e Efire, Marte e os portugueses, dentro do poema, exercem funções de representação literária. Para sabermos como, tudo depende do que o próprio poema indica ser o procedimento seguido em cada instante. No caso de X.88, vimos a importância de «pintar». Outro modos há de designar a representação à frente do representado. Para referir um exemplo razoavelmente óbvio, a entrada de Baco no poema (*Os Lusíadas*, I.30-32) apoia-se na exibição do carácter poeticamente construído desse deus. O poema afirma «explicitamente» que Baco existe porque a poesia cantou, preservou e / ou elaborou a sua memória. Assim, a oposição do deus aos navegadores portugueses assenta, em última análise, no receio que Baco sente de que os poetas deixem de o citar. É isto que significa substituir a «água do Parnaso» (as fontes do monte onde habitam os poetas) pela «água do esquecimento» (do lago Letes, no submundo). Um deus cuja existência depende explicitamente de ser ou não ser mencionado por palavras não é verdadeiro nem falso, pois não remete para qualquer realidade do mundo empírico e verificável. Pode Camões, por isso, libertá-lo de tal dualidade absoluta e manusear os conceitos livremente, sujeitando-os apenas às leis da representação e do decoro. «O falso Deus adora o verdadeiro» (*Os Lusíadas*, II.12) é então, neste plano, um verso de sentido indecível, mas, por isso mesmo, um verso cuja pasmosa riqueza tudo tem a ver com os horizontes quase ilimitados da poesia e do maravilhoso.

BIBL.: ALVES, Hélio J. S., *Camões, Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 2001; COSTA, Joaquim, «*Os Doze de Inglaterra*». *O Célebre Episódio de Os Lusíadas na História e na Lenda*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1935; FIGUEIREDO, João R., «Pais tiranos: o Baco de *Os Lusíadas* e Camões», in FEIJÓ, António M. e TAMEN, Miguel (org.), *A Teoria do Programa*, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2007, pp. 19-37; JOAQUIM,

António Manuel Esteves, «Introdução» in Pina e Melo, Francisco de, *Arte Poética*, Lisboa, IN-CM, 2005; LOBO, Francisco Alexandre, *Memoria Historica e Critica Ácerca de Luiz de Camões, e das Suas Obras*, Lisboa, Tipografia da Academia Real das Ciências, 1820; MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Tópicos para a Leitura de Os Lusíadas*, Lisboa, Verbo, 2003; MONTEIRO, Ofélia Paiva, «“Regularidade”/“Organicidade”, uma questão “poética” da inovação romântica (o caso português)», in GOULART, Rosa Maria, FRAGA, Maria do Céu, MENESES, Paulo (coords.), *O Trabalho da Teoria*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 2008; SANTOS, Joaquim José Moreira dos, «A problemática do maravilhoso cristão em *Os Lusíadas*» in AA VV, *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 631-642; SARAIVA, António José, *Estudos sobre a Arte d’Os Lusíadas*, Lisboa, Gradiva, 1992; SILVA, Luís de Oliveira e, *Ideologia, Retórica e Ironia n’Os Lusíadas*, Lisboa, Salamandra, 1999; SILVA, Vítor Aguiar e, «A poética do mito clássico n’Os Lusíadas», *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa, Cotovia, 2008, pp. 109-115; TASSO, Torquato, *Scritti sull’Arte Poetica*, organização de Ettore Mazzali, Turim, Einaudi, 1977, 2 vols.

Hélio J. S. Alves

D. MARIA, Infanta (1521-1577). A Infanta D. Maria foi a última filha do Rei D. Manuel I e de sua terceira mulher, D. Leonor de Habsburgo (1498-1558), irmã do imperador Carlos V e da futura rainha D. Catarina de Áustria (mulher de D. João III). Assinalada por Manuel Faria e Sousa e por Carolina Michaëlis de Vasconcelos como possível protetora de Luís de Camões, e frequentemente mencionada nas biografias camonianas romanceadas que se multiplicaram a partir da segunda metade do século XIX, D. Maria viu ser-lhe atribuído um papel determinante no destino do poeta em 1908, quando José Maria Rodrigues (1857-1942) enunciou pela primeira vez a chamada «tese da Infanta», segundo a qual a obra lírica de Luís de Camões teria sido motivada por uma paixão impossível e duradoura por esta filha de D. Manuel. Em síntese, segundo este estudioso, a «biografia sentimental» expressa nos textos do poeta ter-se-ia desenrolado da seguinte maneira: durante os tempos de estudante, em Coimbra, Camões teria tido uma paixoneta de juventude por sua prima Isabel Tavares, a quem se referiria como a «menina dos olhos verdes» em algumas redondilhas e no prólogo de *El-Rei Seleuco*; terminados os estudos, o poeta teria ido para Lisboa, ter-se-ia apaixonado pela Infanta D. Maria e teria terminado o relacionamento com Isabel. Tratado com afabilidade pela Infanta, o jovem acreditara ser correspondido e ter-lhe-ia dado mostras do seu amor. Como consequência desta ousadia teria sido desterrado para o Ribatejo, de onde, pressionado pelas saudades, teria

vindo a Lisboa sem autorização. A infração teria sido punida com novo desterro, em Ceuta, tendo Camões tentado reatar relações com Isabel Tavares nesse período, sem êxito. No regresso a Lisboa, teria tido uma vida desregrada, envolvendo-se na rixa aludida na Carta de perdão e acabando por ser preso na Cadeia do Tronco e enviado para a Índia. Em Goa, ao ter sido, segundo parece, informado de que o casamento projetado entre a Infanta D. Maria e Filipe II de Espanha havia sido anulado, teria pretendido regressar a Lisboa, mas voltaria a ser desterrado de novo, por interferência da própria D. Maria, para as Molucas. Um breve episódio passional teria então ocorrido com Dinamene. Esta última, descrita por Rodrigues como «uma estonteante beleza oriental», teria morrido num naufrágio durante a viagem entre as Molucas e a China; mais tarde Camões ter-se-ia arrependido desse amor, sendo a referência às «prisões baixas» que ocorre nos seus versos interpretada pelo crítico como uma alusão à «inferior condição social» da jovem. De regresso a Goa, o poeta teria tido amores com uma escrava (Bárbara) e teria voltado a ser preso por ter regressado do desterro sem autorização. À chegada a Goa o Conde do Redondo teria libertado Camões, autorizando-o a regressar a Lisboa com a promessa de não voltar a incomodar a Infanta. O poeta teria passado algum tempo na ilha de Moçambique durante a viagem de retorno e, apesar de ter sido inicialmente mal acolhido em Lisboa, teria conseguido melhorar a sua situação material com a publicação d' *Os Lusíadas*. Em 1577, por ocasião da morte da Infanta D. Maria, Camões teria ainda chorado em verso essa perda, mas teria projetado casar com D. Francisca de Aragão antes do casamento desta dama com D. João de Borja.

José Maria Rodrigues dedicou-se a promover esta versão dos factos durante pelo menos trinta anos, entre 1908 e 1938, em artigos inicialmente publicados na revista *O Instituto*, de Coimbra (1908 e 1909), posteriormente reunidos em volume com o título *Camões e a Infanta D. Maria* (1910), bem como no capítulo «Luiz de Camões. I. Vida» incluído na *Historia da Literatura Portuguesa Ilustrada* organizada por Albino Forjaz de Sampaio (1930), no prefácio à edição da *Lírica* de Camões preparada conjuntamente com Afonso Lopes Vieira (1932), e ainda nos seis ensaios *A Tese da Infanta nas Líricas Camonianas* (1933) e nos trabalhos «O exílio de Camões para as Molucas» (1934), *Os Primeiros*

Amores de Camões (1935) e «Camões: as suas declarações à Infanta D. Maria e as consequências que daí lhe advieram» (1938).

O impacto dos seus estudos sobre o tema antes de 1932 parece ter sido relativamente reduzido, ou, pelo menos, ter ficado circunscrito ao meio universitário. Recorde-se, contudo, que em 1924 tiveram lugar em Portugal e no Brasil as comemorações do quarto centenário do nascimento de Luís de Camões (a data fora calculada a partir do registo da Casa da Índia referido por Manuel Faria e Sousa no século XVII, entretanto desaparecido). No decorrer das celebrações, em sessão solene realizada no Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, Afrânio Peixoto propôs a criação de uma Cadeira de Estudos Camonianos na Universidade. A sugestão foi rapidamente acolhida por Zeferino Rebelo de Oliveira, homem de negócios português radicado no Brasil, que doou à Faculdade de Letras de Lisboa uma quantia destinada à criação e à manutenção da Cadeira, com a condição de esta passar a funcionar ali em permanência. A Cadeira de Estudos Camonianos foi assim inaugurada em Lisboa, a 4 de novembro de 1924, e coube a José Maria Rodrigues, a quem foi confiada a responsabilidade de a lecionar, a sua apresentação pública. No texto da *Lição Inaugural*, publicado em 1925, a «tese da Infanta» é apenas aludida pelo crítico de modo indireto, juntamente com menções a outras possíveis amadas do poeta. No entanto, Rodrigues referia-se aí aos problemas editoriais suscitados pela lírica camoniana dizendo: «As poesias de Camões só poderão ser devidamente apreciadas, só revelarão todo o seu valor artístico, quando soubermos, até onde isso seja possível, em que circunstâncias foram escritas e a quem se endereçavam; quando estiverem dispostas, não ao acaso e em obediência apenas ao critério da forma externa ou da cronologia da sua publicação pela imprensa, mas segundo os sucessivos estados de alma que elas traduzem. Atualmente essas poesias são joias desengastadas de um precioso adereço, que não podem fulgir com todo o seu brilho, por não estarem colocadas no lugar que lhes compete. O ideal seria reconstruir com elas a vida amorosa do Poeta. E creio que isto não constitue uma empresa impossível» (pp. 30-31). Delineava-se, desta forma, o programa de ação que viria a ser concretizado na edição da *Lírica de Camões* preparada em colaboração com Afonso Lopes Vieira, e publicada pela Imprensa da Universidade de Coimbra, em 1932. Esta obedecia aos seguintes princípios de base: em primeiro lugar, a

eliminação do *corpus* da lírica camoniana de poemas de atribuição duvidosa; depois, a correção de «passagens obscuras» resultantes de erros de transmissão e, por fim, a ordenação sequencial dos poemas de acordo com a trajetória biográfica conjecturada pelos editores que conferia um papel determinante à paixão do poeta pela Infanta D. Maria.

Esta edição, considerada «crítica» pelos seus autores, deu azo a uma discussão que se alargou a revistas e jornais de ampla circulação, como o *Diário de Notícias*, a *Seara Nova*, ou a revista *Brotéria*. Pronunciaram-se sobre ela, publicamente, figuras de relevo do campo cultural de então, como Ricardo Jorge, António Sérgio, Alfredo Pimenta, Agostinho de Campos, o P.e Domingos Maurício, entre outros. Em causa estavam, não só a hipótese de que a Infanta D. Maria tivesse sido o principal objeto do amor de Camões, impossível de provar e apresentada pelos editores como uma «convicção inabalável», mas também os fundamentos avançados para a construção dessa hipótese, a metodologia de análise dos dados em presença e os próprios critérios de ordenação e de estabelecimento dos textos usados como base para a proposta da «tese» defendida.

Se, por um lado, a tentativa de eliminação de composições de autoria incerta do cânone da lírica (que se traduziu na supressão de 248 textos) suscitou o aplauso da crítica, por outro, os critérios seguidos pelos editores para o fazer («qualidade da linguagem», «significado psicológico» e «valor intrínseco») foram duramente atacados e acusados de falta de objetividade e de rigor científico. O mesmo sucedeu relativamente às «correções» introduzidas no texto dos poemas pelos editores, que foram vistas como arbitrárias e tendentes a tornar os textos mais conformes com a interpretação biográfica proposta. Por fim, a disposição adotada para os poemas foi encarada como uma forma de manipulação dos textos destinada a fazê-los encaixar na narrativa previamente construída pelo crítico, sem qualquer base documental. Se o facto de não se encontrar qualquer referência direta à Infanta D. Maria na poesia camoniana mereceu destaque, houve episódios da narrativa proposta que foram considerados especialmente inverosímeis, como os desterramentos por interferência da Infanta em Santarém, em Ceuta e nas Molucas, os amores com Isabel Tavares e a ligação com Dinamene, que havia sido aceite como um facto e amplamente comentada, em 1926, por Afrânio Peixoto.

O facto de José Maria Rodrigues ter respondido às críticas recebidas em artigos sucessivos publicados na revista *O Instituto*, repetindo os seus argumentos e escudando-se com citações descontextualizadas de trabalhos de Carolina Michaëlis, conferiu à questão da «tese da Infanta» contornos de uma verdadeira polémica, que se prolongou até finais de 1933. Depois desta data, a tese continuou a ser rebatida por figuras de destaque no âmbito dos Estudos Camonianos (foi o caso de Hernâni Cidade, por exemplo, quer na obra *Luís de Camões: o Lírico*, de 1936, quer na comunicação que apresentou ao *Congresso do Mundo Português* em 1940), e a discussão voltou a reacender-se, por momentos, no ano da morte de Rodrigues, em 1942, quando se assistiu a nova troca de pontos de vista sobre o assunto, entre José Mota Lopes e Alfredo Pimenta nas páginas do jornal *O Minhoto*, e à publicação de um artigo de Júlio Dantas aludindo ao tema no jornal *O Primeiro de Janeiro*. Note-se que a sedução exercida pela «tese da Infanta» continuou a inspirar biografias ficcionadas de Luís de Camões até anos recentes, como é o caso do filme *Camões* realizado por Leitão de Barros em 1943, ou do romance *A Musa de Camões* de Maria Helena Ventura, publicado em 2006.

Nascida a 8 de junho de 1521, D. Maria foi a segunda filha e única sobrevivente além da primeira infância do terceiro casamento do Rei Venturoso, uma união relativamente inesperada que parece ter causado algum ressentimento no Príncipe herdeiro, a quem D. Leonor, futura mãe da Infanta, havia sido, inicialmente, destinada. A morte de D. Manuel a 13 de dezembro de 1521, quando a princesa tinha apenas seis meses, teve um profundo impacto no seu destino: deu ocasião a Carlos V para pressionar D. Leonor a um novo casamento e para usá-la como moeda de troca na sua política externa. A interferência do Imperador esteve na origem da separação entre a Infanta e sua mãe, uma imposição das autoridades da cidade de Lisboa que conseguiram sobrepor a sua vontade às disposições do tratado do casamento com D. Manuel (Saragoça, 1518), onde se estipulava que, em caso de abandono do reino na viuvez, a rainha D. Leonor pudesse levar consigo os filhos havidos da união. A rainha viúva saiu de Portugal em 1524, no mesmo ano em que se iniciaram no Caia as primeiras negociações destinadas a resolver a «Questão das Molucas» entre Carlos V e o rei de Portugal. D. Maria, então com três anos, ficou entregue à tutoria de D. João III. Este monarca celebraria com o futuro

Imperador duas alianças matrimoniais em 1525, casando com D. Catarina de Áustria, irmã daquele, e dando-lhe sua irmã Isabel como esposa. A rainha viúva D. Leonor, que fora inicialmente prometida em casamento a Carlos III de Bourbon, entretanto falecido, viu-se envolvida nas negociações posteriores à captura do rei de França por Carlos V em 1525, na batalha de Pavia. Com efeito, em 14 de janeiro de 1526 celebrou-se o Tratado de Madrid entre vencedor e vencido, estando este último prisioneiro, pelo qual se pretendia obrigar a França a renunciar a alguns dos seus territórios: o acordo deveria ser selado com o casamento do rei francês com a rainha viúva D. Leonor. Como garantia de cumprimento do tratado ficaram em Madrid, como reféns, os dois filhos do soberano da França. Libertado, Francisco I negaria o tratado à chegada a França, afirmando ter sido coagido à sua assinatura. A tensão entre os dois monarcas só abrandou em 1529 graças à Paz de Cambrai ou «Paz das Damas», por meio da qual se estabeleceu um pacto de convivência pacífica. D. Leonor deixou então a Espanha acompanhada pelos dois infantes reféns, para casar com Francisco I, em 4 de julho de 1530.

Depois de ter saído de Portugal, D. Leonor fez numerosas tentativas para levar a filha para junto de si, exercendo pressões sobre o marido, sobre o irmão e sobre o enteado para o estabelecimento de acordos de casamento de D. Maria com príncipes da Corte francesa. Celebraram-se, assim, promessas de núpcias de D. Maria inicialmente com o Delfim, que veio a falecer em 1563 e, depois, com o Duque de Orleães, filho de Francisco I. Quer estes casamentos quer outros que foram sendo propostos e negociados (com o arquiduque Maximiliano, com o arquiduque Fernando, filho de Fernando de Hungria, com Filipe de Espanha, filho de Carlos V, e com Fernando de Áustria) se viram desfeitos por interferências várias, sobretudo de D. João III e do próprio Imperador, tio de D. Maria. Os biógrafos sublinharam e os documentos atestam que nem um nem outro estava especialmente interessado num matrimónio que pressuporia a passagem dos abastados bens que a princesa herdara de seu pai para as mãos de um consorte, ou pelo menos a deslocação de grande parte deles para um novo local de residência. Entre os projetados casamentos de D. Maria merece especial menção a aliança com Filipe de Habsburgo, futuro Filipe II, que ficara viúvo da princesa D. Maria Manuela, sobrinha da Infanta, ao fim de dois anos de casamento (1543-1545). Durante algum

tempo o consórcio foi publicamente dado como certo e até celebrado em prosa e em verso pelos intelectuais afetos à Infanta (André de Resende, Jerónimo Osório, João de Barros, Manuel da Costa, Luísa Sigeia), que se lhe dirigiam como «princesa de Castela», uma designação que chegou a ser usada por D. Maria na assinatura de alguns documentos. Contudo, o matrimónio foi desfeito vinte e quatro horas antes da sua realização (em 6 de julho de 1553) por interferência de Carlos V, que, ao saber da viuvez de Maria Tudor, decidiu casar o filho com ela.

Depois da morte de Francisco I, em 1547, D. Leonor retirou-se para a Flandres, para junto de seu irmão. Nos anos seguintes, Carlos V continuou a seguir uma política de aproximação com Portugal, casando sua filha D. Joana em 1552 com o príncipe herdeiro D. João (filho de D. João III e pai de D. Sebastião). D. João viria a falecer em 1554, antes do nascimento do *Desejado*. Os esforços de D. Leonor para se aproximar da filha intensificaram-se em 1556, com o apoio de sua irmã Maria de Hungria, mas depararam com a resistência de D. João III e de D. Catarina. Quando, em 1555, Carlos V abdica e se retira para o mosteiro de Yuste, as duas irmãs viúvas acompanham-no a Espanha e a insistência no encontro torna-se mais forte. D. João III morre no decurso destas negociações. Foi em fevereiro de 1558, tendo D. Catarina assumido a regência do Reino, que teve finalmente lugar a reunião entre mãe e filha, depois de a Infanta D. Maria ter sido compelida a comprometer-se pública e solenemente, perante as autoridades da cidade de Lisboa, a não abandonar Portugal. O encontro, no qual D. Maria de Hungria também esteve presente, ocorreu na fronteira do Caia, junto a Badajoz, e durou 20 dias. D. Leonor não sobreviveu ao choque da separação, falecendo dias depois de uma crise de asma, deixando a filha como sua herdeira universal. No mesmo ano terminaram os seus dias Carlos V (setembro) e Maria de Hungria (outubro).

Nos anos que se seguiram a 1558, intensificou-se a ação mecenática da Infanta D. Maria, visível, sobretudo, na concessão de apoios a projetos arquitetónicos e a obras de construção e de reparação do património construído, não só nas localidades de Torres Vedras e de Viseu (de que era donatária desde 1544), mas também nas de Santarém, Évora, Vila Viçosa, etc. Se antes da morte de D. João III a princesa apareceu sempre, em todas as cerimónias públicas, como a terceira figura da família real, depois

desse acontecimento passou a ser uma das mais próximas candidatas ao trono. Talvez por isso D. Maria se tenha empenhado nestes anos em projetos de maior envergadura como a edificação de um palácio junto do Mosteiro de Clarissas já existente na freguesia de Santo Estêvão de Alfama, para cuja edificação solicitou ao Papa a desanexação dos terrenos destinados à construção (este respondeu positivamente em 1568). O projeto de estabelecimento da Igreja, Convento e Hospital da Luz data também deste período, bem como o da construção de um mausoléu fúnebre no mosteiro dos Jerónimos, junto ao túmulo do pai, que foi contrariado pelo Cardeal D. Henrique e por D. Sebastião. D. Maria morreu em 1577, antes de D. Catarina e do desastre de Alcácer Quibir, sem chegar a ver estas obras terminadas.

Dona de uma avultada fortuna, a Infanta D. Maria teve casa própria a partir de 1537, passando a viver com o fausto de uma grande princesa do Renascimento, rodeada de uma corte onde brilharam poetas e intelectuais, que se tornou, pelo facto de ser presidida por uma figura feminina, especialmente acolhedora para as mulheres interessadas em se dedicar à cultura e à música, possibilitando-lhes o acesso a uma «profissionalização» no trabalho intelectual, como aconteceu com Luísa Sigea e com Púbia Hortênsia de Castro. Sabemos que D. Maria aprendeu latim (muito provavelmente com a latinista Joana Vaz, dama da Rainha D. Catarina) e, segundo alguns biógrafos, também o Grego — ainda que não se conheçam escritos de sua autoria nesta língua —, e que dominava o francês e o castelhano. Teve como confessor Fr. Francisco Foreiro, erudito humanista dominicano que teve papel de destaque durante o Concílio de Trento. Era muito próxima do Infante D. Luís, que foi nomeado seu curador (até a princesa atingir 25 anos) em 1544, e parece ter tido uma predileção pelo filho deste, D. António, mais tarde Prior do Crato, a quem menciona afetuosamente no seu testamento. Acompanhando a família real em todas as ocasiões de solenidade pública, D. Maria é referida como mecenas das artes e das letras já em 1550, nas orações de recebimento proferidas por ocasião da visita à Universidade de Coimbra. Muitos são os contemporâneos que lhe dedicam as suas obras, de André de Resende a Francisco de Moraes, passando pela já citada Luísa Sigeia, Jorge Ferreira de Vasconcelos, Inácio de Moraes, Jorge de Montemor, frei Luís de Granada, Martim de Azpicuelta Navarro e outros. Note-se que entre os

poetas que lhe dedicaram composições é provável que não figure Camões: por um lado, o soneto fúnebre *Que levas cruel morte? Um claro dia* que alguns críticos consideram ter sido composto à morte da Infanta, surge com frequência na tradição manuscrita com dedicatória a D. Maria de Távora e, por outro, a anedota segundo a qual o poeta se teria inspirado num episódio ocorrido com D. Maria para a composição do poema *Perdigão perdeu a pena* parece referir-se à homónima D. Maria Manuela, sobrinha da Infanta, filha de D. João III e de D. Catarina de Áustria.

O seu lugar proeminente na família real e a reputação de amor à cultura levaram a que a Infanta D. Maria fosse mencionada pela generalidade dos repertórios de mulheres ilustres e virtuosas portuguesas publicados entre os séculos XVI e XVIII. Mencionam-na, entre outros, Duarte Nunes do Leão, Diogo Ayres de Azevedo, frei Luís dos Anjos e Damião Froes Perim. Tal como João de Barros, que lhe dedicou um *Panegírico* em 1546 (celebrando a concessão à princesa do senhorio de Viseu por D. João III), e, como frei Miguel Pacheco que redigiu a sua biografia em 1675, estes autores preocuparam-se em compor de D. Maria uma imagem exemplar, atribuindo-lhe as qualidades do comportamento feminino mais valorizadas durante este período: seriedade, castidade, virtude, devoção, caridade, temor a Deus. A historiografia posterior tendeu a interpretar de forma literal a imagem assim construída e a representar a corte da Infanta como uma «academia» ou uma «escola de virtude» para mulheres exclusivamente dedicadas ao cumprimento dos preceitos da religião, à oração e ao estudo.

A primeira proposta de revisão desta leitura partiu de Carolina Michaëlis de Vasconcelos na obra *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as Suas Damas*, publicada em 1902, onde, além de constatar a inexistência de dados que permitissem relacionar Luís de Camões com a Infanta, esta estudiosa sublinhou a presença entre os moradores da sua corte de personagens como mestres de dança, músicos, ourives, etc., mais próprios de um ambiente laico — ainda que, evidentemente, inserido no espírito do Catolicismo da época — do que da atmosfera beata transmitida pelos historiadores. Os contemporâneos mencionam o fausto da corte da princesa que é representada, no elogio fúnebre do P.e Luís Álvares, no centro de «huma corte real, que so sua casa era huma grande corte, chea de tantos fidalgos e visoreis da India, seus officiais, e, conforme a seu real

estado, ouvindo huns e falando com outros». O gosto de D. Maria pela música é um dado que parece ter sido do conhecimento geral, a avaliar pela preocupação manifestada no já citado *Panegírico* de Barros para o justificar, bem como o gosto pela leitura e pelos livros. O hábito de dançar e o gosto de o fazer podem deduzir-se também (além da presença de dois mestres de dança entre os moradores da sua casa) da recomendação que figura entre as instruções do cerimonial a observar no encontro de Badajoz, de que, em sinal de luto pela morte recente do irmão, a Infanta se abstenha de dançar em público. O desempenho de um papel ativo por parte de D. Maria nesse ambiente é atestado por alguns dos ditos que lhe foram atribuídos. Entre estes últimos, merece destaque a menção que faz D. Francisco de Portugal na *Arte de Galanteria*, a um mote que teria sido composto pela Infanta («Se soubera fazer trovas / De que me satisfizera / Inda assim as não fizera»), por um lado, porque atesta a sua participação ativa no universo da galanteria cortês e, por outro, porque denota a sua preocupação em compor uma imagem pública de recato e de compostura que não exclui necessariamente a sua integração na vida da sociedade de corte do seu tempo.

Como tem sido posto em evidência por estudos recentes (Carla Alferes Pinto e Maria de Fátima Reis), se é um facto que a Infanta teve sempre o cuidado de observar o decoro exigido a uma pessoa do seu sexo e do seu estado pela sociedade de então, não é menos verdade que, nas iniciativas que dependiam da sua vontade, se apresentou sempre como uma figura consciente do seu papel na hierarquia e na vida política do Estado, que não hesitava em recordá-lo aos que a cercavam e que era capaz de tomar decisões relativas à sua fortuna e aos seus bens, de manter uma rede de contactos nas cortes europeias ocupados em zelar pelos seus interesses e de tomar decisões que contradiziam algumas das linhas de atuação defendidas por outros membros da família real, com destaque para o cardeal D. Henrique. O apoio dado à Ordem de Cristo num momento em que D. Henrique procurava reduzir a influência desta ordem, os projectos de expansão urbana em Carnide e em Santa Engrácia, a coleção das relíquias de Santa Engrácia e de santos portugueses e os usos simbólicos que a Infanta implicitamente lhes atribui como meio de exaltação não só da dinastia de Avis, mas do seu lugar na genealogia dos seus reis, são indícios de uma vontade de afirmação e de uma consciência muito clara do

seu lugar no mundo que se encontra longe da imagem de reclusão devota construída depois pelos seus biógrafos.

BIBL.: **Sobre a «Tese da Infanta»**: CAMPOS, Agostinho de, «Camões e a Infanta», *Diário de Notícias*, 9 de fevereiro 1933 e 16 de fevereiro 1933; id., *Camões Lírico*, Paris-Lisboa-Rio de Janeiro, Aillaud-Bertrand-Livraria Francisco Alves, 1923, IV, p. 133; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões: o Lírico*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1936; id., «Os estudos camonianos em Portugal», *Congresso do Mundo Português*, 1940, XIII volume, tomo 2.º, II secção, 2.ª parte e III secção, pp. 591-610; id., «O Prof. José Maria Rodrigues» *Revista da Faculdade de Letras*, 1942, tomo VIII, 2.ª série n.ºs 1 e 2; COELHO, Jacinto do Prado, «Elogio Histórico de José Maria Rodrigues (1857-1942)», *Memórias da Academia das Ciências*, Classe de Letras, 1963, tomo VIII; FERNANDES, Raul Miguel Rosado, «Acheegas para a bibliografia de António José Viale, Epifânio Dias, José Maria Rodrigues e José Joaquim Nunes», *Revista da Faculdade de Letras*, 1964, 3.ª série, n.º 8, pp. 18-25; JORGE, Ricardo, «Camões romanceado», *Diário de Notícias*, 18 e 21 de fevereiro de 1933; id., «Às voltas com Camões», *Diário de Notícias*, 25 e 27 de março de 1933; LOPES, José Mota, *Alfredo Pimenta e José Maria Rodrigues*, Lourenço Marques, Imp. Nacional de Moçambique, 1957, Sep. *União*, 28 maio de 1957; id., «Júlio Dantas e José Maria Rodrigues» Sep. *O Minhoto*, 1938; MAURÍCIO, P.e Domingos, «O elogio fúnebre da Infanta D. Maria e os amores de Camões», *Brotéria*, junho de 1933, vol. XVI, fasc. 6, pp. 377-387; id., «A lírica de Camões e a solução de alguns problemas da sua última edição crítica», *Brotéria*, julho de 1933, vol. XVII, fasc. 1.º, pp. 51-65; PEIXOTO, Afrânio, *Dinamene: Alma Minha Gentil. Estudo de Afrânio Peixoto Seguido de 44 Poesias de Luís de Camões*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926; id., *Ensaio Camonianos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932; PIMENTA, Alfredo, *Diário de Notícias*, 1 de janeiro de 1933, «Sobre os Ensaio Camonianos de Afrânio Peixoto», 16 de abril de 1933; id., *Diário de Notícias*, 18 de março 1933, 15 de junho de 1933 e 12 outubro de 1933; id., *Diário de Notícias*, 20 fevereiro 1933; id., *Diário de Notícias*, 23 de janeiro de 1934; id., *A Voz*, 11 de fevereiro de 1933; «Estrangeiros em Portugal», *A Voz*, 14 de fevereiro de 1942; id., «A Lírica de Camões», *Novos Estudos Filosóficos e Críticos*, pp. 532-594; PIMPÃO, Álvaro J. da Costa, «As “Musas” de Camões», *Rimas*, 2.ª ed., Coimbra, 1973, pp. LVII-LXXI; id., «A personalidade de Camões», *Estudos Críticos*, Coimbra, «Acta Universitatis Conimbricensis», 1972; RODRIGUES, José Maria, «Camões e a Infanta D. Maria», *O Instituto*, LV, 1908, pp. 121-125, 196-217, 257-272, 309-320, 358-368, 387-402, 450-464, 485-499, 550-558; *O Instituto*, LVI, 1909, pp. 34-48, 77-83, 120-134, 183-198, 239-252, 309-324, 376-381, 464-474, 624-627; reed.: *Camões e a Infanta D. Maria*, Sep. *O Instituto*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1910; id., *Lição Inaugural da Cadeira de Estudos Camonianos. Importância e Dificuldade destes Estudos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925; id., «Estudos sobre as Rimas de Camões», *Biblos*, IV, 1928, pp. 339-351; id., «Luiz de Camões. I. Vida», «II, Obras B) Rimas», in SAMPAIO, Albino Forjaz de (org.), *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, Paris-Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1930, vol. II, pp. 285-353 e pp. 360-365; id., *A Crise Amorosa de Ceuta e as Suas Consequências*, Separata de *Portucale*, vol. III, n.ºs 16, 17 e 18, Porto, Empresa Industrial Gráfica, 1930; id., e VIEIRA, Afonso Lopes, *Lírica de Camões*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1932; id., «A Tese da Infanta nas líricas de Camões», *O Instituto*, LXXXV, 1933, pp. 1-34, 283-309; *O Instituto*, LXXXVI, 1933, pp. 24-60, 395-423; *O Instituto*, LXXXVII, 1934, pp. 57-84, 141-150, reed. RODRIGUES, José Maria, *A Tese da Infanta nas Líricas de Camões, com Uma Carta de*

Afonso Lopes Vieira, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1933-1934, 6 vols.; id., «O Exílio de Camões para as Molucas», *In Memoriam de Delfim Guimarães*, Lisboa, Imprensa Lucas, 1934, pp. 193-198; id., «Camões: O Soneto “Quando cuida”». Texto e Comentário», *Miscelânea Científica e Literária Dedicada ao Dr. José Leite de Vasconcellos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, pp. 1-11; id., «Os Primeiros amores de Camões», *O Instituto*, LXXXVIII, 1935, pp. 22-26; id., «Camões: suas declarações à Infanta D. Maria e as Consequências que daí lhe advieram», *Revista de Cultura*, Rio de Janeiro, 1938, pp. 137-158; SÉRGIO, António, «Questão prévia de um ignorante aos prefaciadores da Lírica de Camões», *Seara Nova*, n.º 343, Lisboa, maio de 1933, reed. *Ensaio*, IV, Lisboa, Sá da Costa, 1972; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, «Camões enamorado», *Diário de Lisboa*, n.º 866, 4 de fevereiro de 1924; id., *O Cancioneiro do P.e Pedro Ribeiro*, 1924; VENTURA, Maria Helena, *A Musa de Camões*, Lisboa, Saida de Emergência, 2006; VIEIRA, Afonso Lopes, *Diário de Notícias*, 22 de março de 1933.

Sobre a Infanta D. Maria: ANDRADA, Ernesto Campos de, *Relações de Pero de Alcáçova Carneiro, Conde da Idanha, do Tempo Que Ele e Seu Pai Antonio Carneiro Serviram de Secretários (1515 a 1568)*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1937; ANJOS, Frei Luís dos, *Jardim de Portugal*, Coimbra, Nicolau Carvalho, 1626 (reed.: Porto, Campo das Letras, 1999; ARAÚJO, Joaquim de, *A Infanta D. Maria Filha de El-Rei D. Manuel I de Portugal, Notas Histórico-Artísticas*, Génova, Tip. Lit. Sordomuti, 1909; AZEVEDO, Diogo Manoel Aires de, *Portugal Ilustrado pelo Sexo Feminino, Notícia Histórica de Muytas Heroínas Portuguezas, Que Florescerão em Virtudes, Letras e Armas*, Lisboa Occidental, Off. Pedro Ferreira, 1734 ; CRUZ, Maria do Rosário Themudo Barata, *As Regências na Menoridade de D. Sebastião: Elementos para Uma História Estrutural*, 2 vols., Lisboa, IN-CM, 1992; BARROS, João de, *Panegyricos do Grande João de Barros Fielmente Impressos Conforme a Sua Antiga Linguagem — Anno de 1533*, Lisboa, Off. António Gomes, 1791; BARROS, Teresa Leitão de, *Escritoras de Portugal*, sl, sn, 1924; id., *Infanta D. Maria de Portugal*, Lisboa, SPN, 1949; BRITO, Gomes de, *As Tenças Testamentárias da Infanta D. Maria*, Lisboa, Tip. Calçada do Cabra, 1907; CASTRO, Augusto Mendes Simões de, *Notas acerca da Vinda e Estada del Rei D. João III em Coimbra no Ano de 1550 e do Modo como Foi Recebido pela Universidade*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1914; COTTA, Antonio dos Santos Carreta, *Dona Maria Infanta de Portugal*, Évora, Minerva Comercial, 1924; COUTINHO, Carlos da Cunha, *O Grão Prior de França e a Sua Armada no Tejo em 1560: Subsídio para Um Pretenso Noivado da Infanta D. Maria*, Sep. Arquivo Histórico de Portugal, 2, Lisboa, 1936; DANTAS, Júlio, «A Infanta D. Maria», *Revoada de Musas. As Mulheres na Vida dos Homens Célebres*, Lisboa, Portugália Editora, 1965, pp. 85-96; FARIA, Manuel Severim de, *Notícias de Portugal*, Lisboa, 1655; LEITE, Bertha, *A Mulher na História de Portugal*, Lisboa, sn, 1940; MONTEIRO, J. P. Franco, *As Donatarias de Alenquer, Historia das Rainhas de Portugal e da Sua Casa e Estado*, Lisboa, M. Gomes, 1893; NELLY, *A Infanta D. Maria de Portugal*, Lisboa, sn, 1943; OLIVEIRA, António de, «A Infanta D. Maria e o Senhorio de Viseu», *Revista Portuguesa de História*, XXVII, 1992, pp. 215-220; PACHECO, Fr. Miguel, *Vida de la Serenissima Infanta D. Maria hija del Rey D. Manuel*, Lisboa, Juan de la Costa, 1675; PERIM, Damião Froes, *Theatro Heroico, Abecedario Histórico e Catalogo das Mulheres Illustres em Armas, Letras Acçoens Heroicas e Artes Liberaes*, Lisboa, Off. De Musica de Theotonio Nunes de Lima, 1736-1740, 2 vols.; PINTO, Carla Alferes, *A Infanta D. Maria de Portugal. O Mecenato de Uma Princesa Renascentista*, Lisboa, Fundação Oriente, 1998; RAMALHO, Américo Costa, «A Infanta D. Maria e o seu tempo», *Humanitas*, Coimbra, 1986, vols. XXXVII-XXXVIII,

pp. 173-189; REIS, Maria de Fátima, «O busto-relicário de Santa Engrácia: interesse e conflito em torno do mecenato póstumo da Infanta D. Maria (1521-1577)», *Rumos e Escrita da História: Estudos em Homenagem a A. A. Marques de Almeida*, Lisboa, Colibri, 2007; RIBEIRO, Vítor, *A Infanta D. Maria e o Seu Hospital da Luz*, Lisboa, Tip. Casa da Moeda e do Papel Selado, 1907; SABUGOSA, Conde de, *Donas de Tempos Idos*, Lisboa, Livraria Ferreira, 1912; SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *A Infanta D. Maria e a Sua Fortuna no Sul da França 1521-1577*, Lisboa, Álvaro Pinto, 1955; SILVEIRA, Olga Moraes Sarmiento da, *A Infanta D. Maria e a Corte Portuguesa (1521-1577)*, Coimbra, França Amado, 1909; VALE, Alexandre de Lucena e, «Príncipes, titulares do senhorio de Viseu», *Anais da Academia Portuguesa da História*, Lisboa, pp. 167-197, II série, vol. 12; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as Suas Damas*, Porto, 1901 [reimp. Lisboa, Biblioteca Nacional, 1983]; VILLA-REAL Y VALDIVIA, Francisco de Paula, «La Infanta D. Maria y su Academia literaria», *Tres princesas lusitanas. Bosquejos históricos*, Granada, Tp. Sabatel, 1899, pp. 37-45.

Vanda Anastácio

MARIZ, Pedro de (Coimbra? Braga, entre 1562-1569; Lisboa, 1615). Membro de uma família de tipógrafos e livreiros — neto, pelo lado materno, de João Álvares; filho de António de Mariz, que trabalhou, em Braga, na década de 60, para o arcebispo Fr. Bartolomeu dos Mártires, e depois, a partir de 1572 e até à sua morte, em 1601, para a Universidade de Coimbra; cunhado de Diogo Gomes Loureiro; «parente», segundo João Franco Barreto, de Domingos Fernandes... —, Pedro de Mariz, sobrinho do lente e deputado do Santo Ofício, padre Cristóvão João, graduou-se como bacharel em Cânones pela Universidade de Coimbra, havendo registo da sua primeira matrícula, em 1584, bem como da sua aprovação final, a 18 de março de 1595. Aí chegou a ter funções de «corretor da impressão» e de «guarda da livraria», labor que, por implicar o controlo de encomendas bibliográficas, o obrigou, pelo menos no ano de 1603, a uma estada em Lisboa, cidade para onde viria a mudar-se um pouco mais tarde. Por alvará de 20 de setembro de 1605, passou a ser escrivão da Torre do Tombo, cargo a que conseguiu juntar, a 25 de setembro de 1612, o de procurador dos presos do Santo Ofício. Nas portadas dos volumes que deu à estampa nesse período de maturidade, refere-se como «Sacerdote coimbricense», e em especial, em 1612, acumulou as designações de «Provedor perpétuo do hospital da Castanheira» e de «Licenciado» (habilitação que, verdadeira ou fictícia, continuaria a ser posta em evidência no introito das *Rimas* de Camões impressas por Domingos

Fernandes em 1616: «Ao Estudioso da Liçam Poetica: Feito por o Licenciado Pedro de Mariz Sacerdote canonista em que conta a vida de Luis de Camões»).

Pedro de Mariz desenvolveu uma obra extensa, de títulos pregoeiros que espelham a consciência do valor do livro como objeto de mercado e procuram criar expectativas mediante a promessa de uma generosa tematização. A folha de rosto dos *Dialogos de Varia Historia* anuncia: *Em que sumariamente se referem muytas cousas antigas de Hespanha. E todas as mais notavees, q[ue] em Portugal acontecerão em suas gloriosas Conquistas, antes e depois de ser levantado, a Dignidade Real. E outras muytas de outros reynos, dignas de memoria. Com os Retratos de todos os Reis de Portugal*. Igualmente loquazes são os limiares da *Historia do Bemaventurado Sam João de Sahagum* ou da *Historia Admiravel do Sanctissimo Milagre de Sanctarem*, que se ramificam na longa enumeração de matérias a explorar, e desse hábito não destoa sequer um texto deixado inédito (*Historia da Vida, Milagres e Canonização do Bemaventurado S. Hyacintho da Ordem dos Pregadores*).

A julgar por informações disseminadas neste *corpus* ou apuradas por bibliógrafos, mais vasta ainda foi a produção do autor. Nela caberia, além de uma «segunda parte» dos *Dialogos de Varia Historia*, a que o próprio Mariz alude (1599, fls. 200, 249v, 337v) e cuja existência o testemunho de João Franco Barreto confirma, uma *Vida e Feitos do Valeroso e Virtuoso Capitão André Furtado de Mendonça*. Ambos os manuscritos, porém, terão ficado na posse de Domingos Fernandes, perdendo-se por ocasião da sua morte. Haveria outrossim um «livro [...] dos Milagres do Santíssimo Sacramento» (declara-o Mariz, a f. 52v da *Historia Admiravel do Sanctissimo Milagre de Sanctarem*) e «dois tomos mais de fólio que [...] escreveu sobre a Bula da Santa Cruzada» (BARRETO, f. 860v), mas de todos se ignora o paradeiro. Muito frágil é a hipótese (só cautelosamente aventada, no códice 2601 da Biblioteca Geral de Salamanca) de haver sido Mariz a redigir uma *Crónica de D. Sebastião* — obra de controversa paternidade, já atribuída a Fr. Bernardo da Cruz, a Fr. Amador Rebelo e a António Vaena.

Concentremos, pois, a atenção nos elementos disponíveis, e sigamos um fio cronológico. Os *Dialogos de Varia Historia* foram publicados em 1594 e reeditados numa versão revista e acrescentada, em «calamitosos tempos»

de peste, entre 1597-1598 (as duas datas alternam no frontispício dos exemplares recenseados) e 1599 (data constante no cólofon: «Acabouse de imprimir, a segunda vez, esta Primeyra parte dos Dialogos de Varia Historia; e~ a Ribeyra de Sernache dos Alhos, em os Moinhos do acipreste, a 8 dias de Abril, de 1599. Na Officina de Antonio de Mariz, Impressor da Universidade.»). Outras edições os relançaram através dos séculos (1672-1674, 1749, 1758, 1806), o que não surpreende, como não surpreende, nessas iniciativas, o afã atualizador, traduzido em múltiplos aditamentos: no quadro da Restauração, os *Dialogos* foram ampliados de modo a enaltecerem no reinado de D. João IV uma época de ressurreição e liberdade; em plena instauração do absolutismo (à sombra do Magnânimo ou no começo da era pombalina), houve quem os estendesse até D. João V; sob o impacto da Revolução Francesa e na iminência das invasões napoleónicas, o texto ganhou terceiro suplemento para incluir o elogio do «Príncipe Regente» — o futuro D. João VI —, avivando, em simultâneo, a memória de um passado capaz de proporcionar alento em maré convulsa. A história de Portugal proposta por Mariz, a que outros agregaram seus contributos, tinha características que a tornavam potencialmente interessante em contextos distintos.

Anima os *Dialogos* a ideia de que à história — e à história portuguesa, desde logo — subjaz um sentido providencial. Daí que, ao aplicar o modelo pitagórico das quatro idades do homem, Mariz engrandeça, como fruto de um projeto divino, as raízes do Reino e a pujança da expansão tutelada por D. Manuel. Nesta sequência, desenha uma trajetória ascendente, da «infância» ao vigor «varonil», e se lhe contrapõe um declínio, protagonizado por D. João III, D. Sebastião e D. Henrique, fá-lo também como se buscasse razão superior para a perda da independência. Este trauma, inegável, compensa-o Mariz sublimando a integração de Portugal na Monarquia Hispânica e tecendo encómios aos Filipes como guardiães ou «Coluna» do mundo católico; não abdica, porém, de encarecer o direito das posições portuguesas no conflito com Castela em 1383-1385, nem hesita em trazer à colação o «juramento de D. Afonso Henriques», texto que a *Primeyra Parte da Chronica de Cister, Onde se Contam Cousas Principais desta Religiam com Muytas Antiguidades, assi do Reyno de Portugal como de Outros muytos da Christandade* (1602), de Fr. Bernardo de Brito, concorreria para celebrar e que se volveria peça-

chave da mitificação de Portugal como sede do império de Cristo. Nos *Dialogos*, não há apenas uma maneira nova de conceber a história (já não cronística, mas «uma narrativa de conjunto», conforme advertiu Jorge Borges Macedo): ali se equaciona, contemplando um amplo horizonte, o destino de Portugal.

No início de Seiscentos, Mariz privilegiou assuntos religiosos. Em 1609, deu ao prelo a *Vida do Bemaventurado Sam João de Sahagum*; em 1612, a *Historia Admiravel do Sanctissimo Milagre de Sanctarem*, que estaria pronta desde 1608, pois a esse ano remonta a primeira deliberação censória. Quanto ao manuscrito da *Historia da Vida [...] de S. Hyacintho*, datou-o explicitamente de 1611. No caso dos impressos, escolheu por dedicatários figuras de topo da hierarquia vigente sob a Monarquia Dual: o valido, D. Francisco de Sandoval y Rojas, duque de Lerma; D. Pedro Castilho, inquisidor-geral e vice-rei. No que toca à *Historia* de S. Jacinto, o protetor eleito foi D. Álvaro de Sousa, «Capitão da Guarda de Sua Majestade» e Provedor da Irmandade daquele santo dominicano. Decidido a mostrar zelo católico, Mariz enfatizava a sua condição de sacerdote, facto que, aliado à influência cultural da Igreja reformada no Concílio de Trento, ajuda a compreender o cuidado de incitar ao culto de santos, à comemoração de milagres e à veneração de relíquias. Todavia, a esses motivos, profissionais e conjunturais, pode somar-se mais um, de índole circunstancial: é admissível que a concentração de títulos devotos, oferecidos a altas personagens — *curriculum* abonatório... —, esteja relacionada com a candidatura (coroadada de êxito), em 1612, ao lugar de procurador dos presos do Santo Ofício.

Sem dúvida, um *ethos* recomendável foi sendo composto. Na *Historia do Bemaventurado S. João de Sahagum* — autêntico *ex voto* —, o autor traça um autorretrato edificante, como quem reivindica a conjugação fecunda de letras profanas e sagradas: «era Sacerdote e Letrado, de Profissão Canonista; mas per uso e inclinação, muito dado à lição dos livros Teólogos e Historiadores, e em as ciências e artes que vulgarmente chamam liberais e de Humanidade, curiosamente exercitado, e versado em as várias Línguas em que estas faculdades são mais próprias. E sobretudo muito afeiçoado às cousas Eclesiásticas e Religiosas, e de todo o comum proveito muito zeloso.» (Segunda Parte, f. 1v). Gesto relevante: à narrativa hagiográfica, ao relato das festas salmantinas e lisboetas em prol do Santo,

Mariz acrescenta a evocação de um desafio por si patrocinado («Certamen Poético, em Louvor de S. João de Sahagum, Patrão Salamantino, Para se divulgar com a História de sua Vida, que se está acabando de imprimir»).

Visando, às escâncaras, servir a Igreja, a *Historia do Bemaventurado S. João de Sahagum* encerra também uma ilustração do melindre e dos riscos que a publicação de um texto pio acarretava. Com efeito, o parecer de um censor («um papel separado», só secreto na medida em que a sua vocação era privada, para norte do autor e das emendas a que o Santo Ofício esperava que procedesse), documento tão raro quanto precioso para a história do livro em Portugal, permite saber quais as reservas que o padre revedor João Correia levantou e quais as «advertências» a que Mariz deveria acomodar-se. Mais significativa se torna, por isso, na *Historia do Bemaventurado S. João de Sahagum*, a inscrição preambular de uma fórmula de humildade e obediência («Omnia quae dixero, Censurae & Correctioni Sanctae Romane Ecclesiae subiecta sunt»), como significativa é a nitidez com que adiante, ao imprimir a *Historia do Milagre de Sanctarem*, Mariz salienta o escrúpulo do inquisidor-geral e faz vénia à minuciosa vigilância exercida sobre o texto «por cinco qualificadores de proposições heréticas: todos doctíssimos e mui Religiosos». Fervorosamente, abraçava a defesa da Inquisição numa altura em que ambicionaria ser parte da sua máquina.

Este rumo religioso parece quebrar-se com a intervenção n' *Os Lusíadas Commentados pelo Licenciado Manoel Correa* (1613), mas a realidade é complexa e exige conclusões matizadas. Decerto, levar a cabo a edição do «comento» do padre Manuel Correia, inclusive transformando-o para melhor o perfilhar, manifesta um apreço profano pelo «nosso» Camões. Contudo, por volta de 1611 (têm essa data, as licenças d' *Os Lusíadas Commentados*), exatamente no mesmo período em que Mariz se afadigava na preparação de tomos devotos, não contaria menos o desejo de agradar a D. Rodrigo da Cunha, deputado do Santo Ofício e admirador de Camões e das letras portuguesas, a julgar pelas obras que lhe são endereçadas e a crer no que dele dizem dedicatórias como as das *Rimas* de Camões de 1616 ou da *Sylvia de Lisardo* de 1626. Mais: ao retomar a obra de Manuel Correia, Mariz abandonava a atitude laudatória para com os Habsburgos assumida nos *Dialogos de Varia Historia*, entrando num coro de vozes que, sob o domínio filipino, defendiam com desassombro um sentimento

de identidade nacional — e também esta inclinação seria grata a D. Rodrigo da Cunha.

Do que foi a interferência na «sementeira» de Correia, apenas é lícito conjecturar. Utilizando, porém, como termo de comparação, o texto que Mariz assina n' *Os Lusíadas Commentados pelo Licenciado Manoel Correa* (i. e., o prólogo), tudo indica não ser sua, por exemplo, a nota inaugural que giza, em escala mínima, uma «vida» de Camões: «O Autor deste livro foi Luís de Camões, Português de nação, nacido e criado na cidade de Lisboa, de Pais nobres e conhecidos: à qual, depois d'haver estado muitos anos nas partes da Índia, se recolheu e nela morreu e está sepultado no Mosteiro de S. Ana. Pelas armas foi na Índia muito conhecido e estimado: como testemunham muitas pessoas de qualidade que o conheceram naquelas partes e hoje em dia vivem nestas. Quanto às Letras, esta e outras obras suas, que andam impressas, mostram sua erudição e engenho e quão alta pusera a risca, se deixados outros exercícios, se dera a elas de todo» (fls. 1-1v). Este perfil plácido não satisfaria Mariz, que no prólogo «Ao estudioso da lição poética» argumentou com engenho a favor de convicções muito diversas, asseverando que a ingratidão dos senhores, a dureza da fortuna e «alguma propriedade natural» podiam coartar a existência dos poetas.

Dialecticamente travejado, o seu raciocínio merece observação minuciosa. Repare-se que, embora preterido, o primeiro fator recebe algum — e não despiciendo — destaque: afinal, Luís Vaz não teria sofrido a sombria ingratidão que Mariz insinua ser timbre do presente; pelo contrário, havia beneficiado do apoio de um rei «tão altivo e grandioso» como D. Sebastião. Pecara por escasso, esse apoio? Mariz imputa a míngua à fortuna, não ao soberano português, nem a príncipes nem a fidalgos, que esta lógica vem desculpar. A fortuna, porém, é ambivalente no seu discurso: por um prisma negativo, tira bens; sob um ângulo benigno, dá talento extraordinário. E é assim que, acima da fortuna ou em temível conjura com ela, Mariz diagnostica uma «doença» que teria afetado Camões, por isso nobre e miserável, magnífico e fracassado: uma irracional tendência ou «propriedade natural» para o conflito com os outros e para a dissipação. Executando estes passos, Mariz foca a imagem de um melancólico sobre cujo «calor poético» os anos e os desgostos haviam logrado triunfar: uma imagem semelhante à que Diogo do Couto

fixou na *Década VIII*, onde, além da «pouca ventura», o cronista lembra a «natureza terrível» do Poeta nascido «pera triste» (CRUZ, pp. 469-470, 473).

Não pôde Mariz conhecer as biografias de Torquato Tasso lavradas por Guido Casoni (1625) ou por Giovanni Manso (esta, impressa em 1621, com probabilíssimas repercussões na obra de Manuel Severim de Faria), e só como verosímil se postulará o seu acesso àquela que Giovanni Pietro D'Alessandro, em 1604, difundira. A verdade é que não necessitaria destes textos nem das suas especulações sobre a aura trágica do vate, e não é, de resto, como símbolo do génio desgraçado (mito que o próprio Tasso fez germinar...), mas sim como poeta excelente, que Mariz menciona o italiano quando o associa a Camões. Para inspirar o discurso «Ao estudioso da lição poética», bastariam noções e fascínios em voga: o conceito de *imitatio vitae*, atuante no entendimento da poesia, tornava inevitável a curiosidade biográfica (pensemos nas consequências que essa curiosidade teve na edição e na leitura de uma obra como a de Petrarca...); e o apetite por *vidas* impressionantes era fomentado pela valorização da melancolia como timbre do indivíduo excecional.

Tudo isso se aplicava a Camões, que esculpira, verso a verso, reclamando dizer «puras verdades», atormentado por «tamanhas misérias» e «trabalhos nunca usados», um *ethos* ímpar. Tal como para os biógrafos posteriores, esse modelo terá sido fundamental para Mariz, a quem não escapariam, tão-pouco, testemunhos avulsos, peças potenciais ou embrionárias de uma biografia: as palavras cinzeladas na sepultura do mosteiro de sant'Ana; pequenas histórias e ditos; composições encomiásticas, da pena de autores como André Falcão de Resende, Fernão Álvares do Oriente ou Diogo Bernardes, que no soneto *Quem louvará Camões qu'ele não seja?* havia deplorado a «fortuna escassa» do Poeta ou a «imiga sorte» que fizera com que a pátria «com ele só» fosse «encolhida».

O prólogo «Ao estudioso da lição poética» terá soado como excessivo, ou então o empenho em conquistar redobrados amparos e novos patronos ditou as mudanças patentes na sua reedição, nas *Rimas* de 1616. É aceitável que haja sido Mariz a mitigá-lo, já que as licenças censórias vêm de 1615: o texto adquiriu um subtítulo aparatoso («Feito por o Licenciado Pedro de Maris Sacerdote canonista em que conta a vida de Luis de

Camões») e derramou-se em loas aos mecenas enfim dignos desse nome, obliterando pormenores acerca da indigência de Camões. Na descrição da sepultura, a fórmula da versão original — «tão rasa como as do mais povo» — foi suprimida, e não custa adivinhar porquê: em 1616, o «fidalgo português» responsável por essa caridade é identificado, e não faria sentido manchar D. Gonçalo Coutinho com qualquer suspeita de mesquinhez. Por seu turno, na transcrição epigráfica, cortou-se a frase «Viveu pobre e miseravelmente», evitando o choque com o epíteto de «Príncipe dos Poetas de seu tempo» e atenuando a discrepância relativamente ao teor do epigrama latino que — explica-se — Martim Gonçalves da Câmara quisera juntar ao de D. Gonçalo.

A «vida» de Camões que Mariz publicou constitui um elo de uma corrente gerada por razões culturais e antropológicas e dinamizada pelo tempo e pela História. Seguir essa corrente num eixo diacrónico é sempre fonte de descoberta; analisá-la em sincronia não o é menos. Há que cotejar «Ao estudioso da lição poética» com a «Vida do Doutor Francisco de Sá de Miranda, collegida de pessoas fidedignas que o conhecerão, & tratarão, & dos livros das gerações deste Reyno», que o mesmo livreiro Domingos Fernandes estampou em 1614 e que envolve igualmente as figuras mecenas de D. Gonçalo Coutinho e de Martim Gonçalves da Câmara: o anónimo autor desse texto (D. Gonçalo Coutinho, garantem bibliógrafos como João Franco Barreto) exalta em Sá de Miranda a razão, a inteireza de costumes, a fé de «católico cristão, devotíssimo em particular da Virgem Nossa Senhora», a mesura filosófica do estoicismo, o conforto patrimonial, o gosto pelo recolhimento, pela contemplação e pelo estudo; Mariz, tratando de Camões, acentuara antíteses, contradições, dispersão, caprichosa prodigalidade, vincando que desse magma se havia feito o Poeta maior. Tem sua eloquência, tal contraste. Em paralelo à exaltação do trabalho e de uma sabedoria pacientemente amealhada, como sucede na «Vida» de Sá de Miranda, o prólogo d'*Os Lusíadas Commentados* sustenta uma outra ideia do que é o poeta e do que é a sua poesia: fenómenos misteriosos, cheios de qualidade, que brilham sob o signo de Saturno.

OBRAS:

Dialogos de Varia Historia Em que sumariamente se referem muytas cousas antigas de Hespanha. E todas as mais notavees, q[ue] em Portugal acontecerão em suas gloriosas

Conquistas, antes e depois de ser levantado, a Dignidade Real. E outras muytas de outros reynos, dignas de memoria. Com os Retratos de todos os Reys de Portugal. Autor. Pedro de Mariz. Em Coimbra. Na Officina de Antonio de Mariz. Com Privilegio Real. MDLXXXIII.

Historia do Bemaventurado Sam Ioão de Sahagum, Patrão Salamantino, Primeyra Parte. E as Historias Da Invenção & maravilhas do Sancto Crucifixo de Burgos, E da Paxão da Imagem de Christo N.R. feyta pelo Sancto Varão Nicodemus. Em as quaes entrão outras muytas, tambem Pias, & admiraveis. Auctor Pedro de Mariz, Sacerdote Coimbricense. Dedicadas a Sua Excellencia Dom Francisco de Sandoval & Rojas, Duque de Lerma & Sea, &c. Em Lisboa per Antonio Alvarez. Com as Licenças & Approvações necessarias. Anno do Senhor M.DC.IX.

Historia Admiravel do Sanctissimo Milagre de Sanctarem. Que aconteceu na Igreja do Protomartyr Sancto Estevão, em o sanctissimo Sacramento do Altar. Cujas Reliquias milagrosas se conservão nella ha 345. annos: com muytas circunstances maravilhosas. Approvada & confirmada pelo Conselho Geral da sancta Inquisição: pelo Illustrissimo Senhor Arcebispo Metropolitano: & pelo Dezembargo do Paço de sua Magestade. Com o Retrato & Relação da Imagem maravilhosa do sancto Crucifixo: que na mesma Villa està. E mais os famosos Milagres, que as Historias notão, que moverão o Papa Urbano a instituir a festa de Corpus Christi: & outros muytos do mesmo argumento. Offerecida ao Illustrissimo, & Reverendissimo Senhor, Dom Pedro de Castilho, Bispo, Capellão Mor, & Esmoler Mor de S. Magestade: & de seu Conselho d'Estado: Inquisidor Geral, & Vice Rey destes Reynos. Pelo Licenciado Pedro de Mariz, Sacerdote Coimbricense, & Provedor perpetuo do Hospital da Castanheyra. Com as licenças necessarias. Em Lisboa. Por Pedro Crasbeeck. Anno 1612. Com Privilegio Real.

Os Lusíadas do Grande Luis de Camoens. Principe da Poesia Heroica. Commentados pelo Licenciado Manoel Correa, Examinador synodal do Arcebispado de Lisboa, & Cura da Igreja de S. Sebastião da Mouraria, natural da cidade de Elvas. Dedicados ao Doctor D. Rodrigo d'Acunha, Inquisidor Apostolico do Sancto Officio de Lisboa. Per Domingos Fernandez seu Livreyro. Com licença do S. Officio, Ordinario, y Paço. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck. Anno 1613.

Mariz, Pedro de, *História da Vida Milagres e Canonização do Bemaventurado S. Hyacinto da Ordem dos Pregadores*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura/Centro de Estudos Históricos, 1965.

BIBL.: **Manuscritos**: BARRETO, João Franco, *Bibliotheca Luzitana* (manuscrito fotocopiado, disponível na Sala de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal). Arquivo Nacional da Torre do Tombo — Habilitações do Santo Officio, letra M, Maço 41, Diligência 724.

Impressos: ALMEIDA, Isabel, «“Este nosso Camões”», in AA VV., *Estudos. Homenagem a Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas, 2007, pp. 337-368; CARVALHO, A. Saraiva de, «O biógrafo de Camões Pedro de Mariz e os seus «Diálogos de Vária História», Separata da *Revista Gil Vicente*, 1973, vol. XXIV; CARVALHO, Teixeira de, «Pedro de Mariz e a Livraria da Universidade de Coimbra», *Boletim Bibliográfico da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, 1914, n.^{os} 8, 9, 10, 11, vol. I, pp. 389-398, 438-446, 482-494, 533-542; CRUZ, Maria Augusta Lima, *Diogo do Couto e a Década 8.^a da Ásia*. Vol. I, edição crítica e comentada de uma versão inédita, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses/IN-CM, 1993; FERRO, Manuel Simplicio Geraldo, *A Recepção de Torquato Tasso na Épica Portuguesa do Barroco e Neoclassicismo*, Dissertação de Doutoramento em Letras apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2004 (policopiada); PALMA-FERREIRA, João,

«O “Biógrafo” de Luís de Camões, Pedro de Mariz, como autor da Crónica de El Rei D. Sebastião?», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974, pp. 471-484; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, *A Crítica Camoniana no Século XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982; RAU, Virgínia e MACEDO, Jorge Borges de, «Da biografia e Obra de Pedro de Mariz», in MARIZ, Pedro de, *História da Vida Milagres e Canonização do Bemaventurado S. Hyacintho da Ordem dos Pregadores*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura/Centro de Estudos Históricos, 1965, pp. 7-23; SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, Jornal do Fôro, 1961, vol. III.

Isabel Almeida

MARTE (Mito de). Deus da guerra, tem intervenção no concílio dos deuses no Olimpo, subjaz a todas as atividades bélicas n’*Os Lusíadas*, até ser vencido por Vénus, na Ilha do Amor. É o único deus que tem expressão melancólica — «merencório no gesto» — no concílio dos deuses olímpicos, porque sabe que a guerra é causa de morte, que não vai triunfar sobre Vénus, no poema camoniano, ainda que reforce os argumentos de Vénus, no mesmo concílio. Na poesia de Camões, a guerra é uma necessidade para construir a história, uma encenação espetacular de sons, cores e movimento. Por vezes é um jogo trágico — «jogos de Belona», onde os soldados e conquistadores devem ter um controlo absoluto sobre as suas emoções, paixões e medos. Nas façanhas de soldados e conquistadores portugueses, Marte começa a desvanecer depois da conquista do Norte de África, narrada por Vasco da Gama ao Rei de Melinde. Ao longo da viagem de Vasco da Gama não há nenhuma guerra, nem em África nem na Índia. Embora a Índia que Vasco da Gama vai encontrar esteja envolvida em guerras, esse facto não vai obstar o projeto português de descobrir a Índia e de concluir a viagem. A guerra é desencadeada no pós-descobrimento/achamento da Índia, para a construção do Império português no Oriente, segundo a profecia de Tétis ao Gama, ao contemplar, do cimo de um monte, a terra, no centro da Máquina do Mundo. A profecia corresponde à história contemporânea de Camões.

Como a guerra não é consumada nem assumida, na viagem do Gama para a Índia, Marte não realiza qualquer viagem em *Os Lusíadas*. A viagem de Marte é o *itinerarium historiae*, construído por sucessivas guerras, na história de Portugal e do Império português do pós-

descobrimento/achamento de África e Ásia. O poema assume as viagens de Vénus, a imobilidade e a melancolia de Marte, como um sinal do triunfo de Vénus sobre Marte que vai evoluindo até ao desenlace final, na Ilha do Amor, próximo do conteúdo e interpretação do célebre quadro *Vénus e Marte* de Sandro Botticelli (1483, Londres, National Gallery). Nele, a figura de Marte, esplendorosamente iluminada, deitada e profundamente adormecida no cansaço *post festem* com Vénus, mantém, com a ponta de um dos dedos da mão esquerda, o equilíbrio de um bastão metálico, numa linha quase vertical. Será a expressão de um poder divino, traduzido na capacidade de manter — ainda que adormecido — o equilíbrio precário e frágil entre a paz e a guerra; a expressão de que a guerra depende da paz e a paz depende da guerra, no âmbito da história construída por mão humana. Os pequenos sátiros vêm minar toda a força protetora do elmo e da couraça, a força dos instrumentos bélicos, anulando a própria guerra. Vénus, numa posição de repouso e distensão, olha serenamente para o rosto de Marte adormecido. A deusa está protegida por vestes que a tornam discreta — em contraste com a quase nudez de Marte —, numa atitude de triunfo, de firmeza quase enigmática, num momento de pausa, exprimindo também a ambivalência da paz e da guerra, do amor e da guerra, num plano que se situa fora do tempo, enfim, a neutralização temporária da guerra pelo amor — seja qual for o seu nível — até se transformar em repouso contemplativo. O pensamento de Botticelli está muito próximo do pensamento de Camões.

A mensagem global d'*Os Lusíadas* é igualmente sintonizante com o pensamento de Rafael, no quadro *Alegoria — Visão de Um Cavaleiro* (1504, Londres, National Gallery). Ambas as figuras alegóricas do Prazer — à direita do quadro — e da Virtude — à esquerda — têm uma postura meditativa perante o cavaleiro semiadormecido que as incorpora no seu sonho: o cavaleiro não renuncia à virtude, à cultura, às armas, ao dever, nem ao prazer nem à liberdade. A paisagem de fundo corrobora a ponte possível entre os caminhos diferentes que as duas belíssimas figuras femininas alegorizam. Tudo fica em aberto, como na viagem sinuosa do pensamento camoniano. O cavaleiro reúne e concilia a *virtù*, as Armas, com as Letras, com o amor, retomando o Sonho de Cipião, mas sem a bipolaridade entre o ser e o dever-ser: apenas o ser espalhado na vida e no serviço da comunidade, aberto a um futuro sem barreiras. Rafael e Camões

condensam uma abrangente e sábia visão do mundo, aberta, sem conflitualidades de dialéticas nem de atitudes perante a vida. Esta visão do mundo harmoniza-se com a filosofia neoplatónica de Marsílio Ficino, segundo a qual se deve perseverar em simultâneo na sabedoria, na força e no prazer — *sapientia, fortitudo, voluptas*. Eis uma ponte importante entre o pensamento de Ficino, de Rafael e de Camões, retomando Leão Hebreu.

No pensamento poético de Camões, as armas, as letras — que deveriam ser cultivadas e que faltam, em Portugal, segundo a sua crítica (*Os Lusíadas*, V.95-100) — , a vida, a procura de prazer não são objeto de escolha que envolva exclusão, mas são aceites como experiências que pertencem ao mistério da vida, da história, da arte, da própria viagem, na expressão da viagem do sujeito lírico, do narrador épico que também é herói, dos cavaleiros e descobridores portugueses ao longo da História de Portugal, da viagem para a Índia, até à Ilha do Amor. Se Vénus triunfa sobre Marte, na poesia de Camões, todavia a experiência das armas, não é dissociada do estudo nem da cultura. É necessária como o prazer de viver e de saborear o amor.

Nas *Cartas* e nos poemas líricos, a experiência da guerra é expressa pela negativa — «acerbo fruto» de Marte. O sujeito lírico e o sujeito das *Cartas* coincidem com o autor empírico que foi obrigado a viajar para cumprir deveres na guerra do Norte de África. A experiência de guerras interiores que envolvem emoções, sentimentos e conflitos correspondem também à procura de saborear o amor e a paz interior, cumular a procura de prazer que se prolonga na apoteose da Ilha do Amor.

BIBL.: LANGROUVA, Helena, *A Viagem na Poesia de Camões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-FCT, 2006, cap. VI, «As viagens dos deuses», pp. 195-232 e cap. VII, «Viagem, visão do mundo e do futuro», pp. 269-312.

Helena Langrouva

Medida Velha. Designa-se por medida velha (poesia tradicional ou poesia em redondilha) a poesia lírica composta em verso de quatro ou de sete sílabas, existente nos cancioneiros peninsulares ao longo de todo o século XV e grande parte do século XVI. Em Portugal (e também em Espanha) a introdução do decassílabo (medida nova) faz-se de forma

gradual e não superadora, desde a terceira década de Quinhentos. De tal forma que boa parte dos poetas que acabariam por distinguir-se no culto dos novos metros optaram por não enjeitar o verso antigo, continuando a usá-lo, com perseverança e em regime de constante alternância. Assim aconteceu, desde logo, entre nós, com Sá de Miranda (1481-1558) que, embora introduzindo na lírica portuguesa a medida italiana e as novas formas estróficas que lhe andam associadas, não abdicou, ele próprio, de continuar a poetar «à maneira antiga».

Na 1.^a edição da *Lírica de Camões* (1595), a secção destinada à medida velha («grosas e voltas») ocupa o último lugar, quer na disposição quer na própria hierarquia estabelecida pelo editor (Fernão Rodrigues Lobo Soropita), que atribui a primazia ao soneto, seguindo-se, em apartados sucessivos, «canções e odes», «elegias e oitavas» e, em quarto lugar (imediatamente antes da medida velha), as «éclogas». Com poucas oscilações, a tendência para menosprezar a poesia tradicional no conjunto da lírica de Camões viria a manter-se até aos nossos dias. Curiosamente, porém, nem sempre esse menosprezo significava a presunção de que se trataria de um estilo cronologicamente anterior e logo superado. Para Wilhelm Storck, o estudioso alemão que escreveu *Vida e Obra de Camões* (publicada em 1897), a medida velha teria mesmo correspondido a uma fase posterior da produção do poeta, eventualmente coincidindo com o período da sua entrada na Corte, onde este estilo gozaria de maior aceitação. Segundo o lusista alemão (que aqui coincide com Teófilo Braga), a prática da poesia tradicional ter-se-ia sucedido ao culto da medida nova (mais corrente nos círculos cultos de Coimbra) e seria o resultado de uma mera aclimação do poeta a circunstâncias muito localizadas. Assim se explicaria nomeadamente o seu carácter circunstancial. Uma outra tese que circula mais difusamente sobre o papel da medida velha na lírica de Camões é a de que, para além dos períodos em que a cultivou, nela o poeta teria sobretudo tratado de «temas menores», reservando para a medida nova os assuntos de maior densidade existencial e filosófica. Por último, não pode negar-se que a subsidiariedade deste tipo de poesia no cômputo da produção camoniana é muito favorecida pela ideia que se firmou sobre a lírica cortesanesca, em geral, vulgarmente conhecida pelo seu carácter lúdico e engenhoso, que se esgota, muitas vezes, nas circunstâncias fortuitas em que se inspira.

Só há relativamente poucos anos esta visão minorizadora começou a atenuar-se. Não tanto que seja possível inverter esta hierarquia; mas revela-se certamente proveitoso relativizar o esquema de clivagem que nela se tinha instituído, reconhecendo também à medida velha não só valia intrínseca, como importância relacional. De facto, se é certo que o «modo peninsular» serviu a Camões para exercitar os seus dotes de poeta repentista e convivial, de apurada agudeza retórica e notável sentido jocoso, não pode ignorar-se que nele Camões também projeta (embora de maneira diferente) os temas que dão corpo à sua mundividência profunda. Por outro lado, o pressuposto de que estaríamos perante uma poesia de tirocínio, logo radicalmente superada pelo deslumbramento do «lume de Toscana», não encontra fundamento credível. Mesmo desconhecendo, em bom rigor, a cronologia da produção camoniana, parece certo que a glosa *Nunca em prazeres passados* ou as redondilhas de *Sóbolos rios que vão* terão sido escritas numa fase adiantada da vida do poeta. Este último poema (a que António Sérgio chamou a «coluna vertebral da lírica camoniana») foi muito provavelmente escrito depois do regresso de Camões do Oriente (invocando fundamentos plausíveis, Vasco Graça Moura propõe o ano de 1576). A pura circunstância de o poeta ter feito deste último poema um verdadeiro exame de vida, prova que a medida velha lhe serviu de molde artístico permanente, no mesmo plano de formas poéticas de vocação confessional, como são a canção ou a elegia.

Mesmo considerando apenas o aspeto quantitativo, a poesia tradicional de Camões assume uma importância incontornável no âmbito da sua obra. Se tomarmos como referência a edição de Costa Pimpão, verificamos que estão escritas em medida velha 118 composições, provenientes das diferentes edições impressas (75 da *editio princeps*, 17 da edição de 1598, 17 da edição de 1616, 11 da edição de 1668 e 11 da de 1861). A variedade de formas métricas e estróficas recobre o vasto repositório da poesia peninsular, abarcando, em registo de maior ou menor frequência, subgéneros como a cantiga, o vilancete, a esparsa, a trova, o labirinto, o convite, o abc, etc. Qualquer destas formas (e também muitos dos temas nelas representados) pode ser rastreada nos cancioneiros peninsulares, não sendo necessário (como bem mostrou Aníbal de Castro) ceder à tentação de fazer remontar o subtexto camoniano à tradição trovadoresca dos

séculos XIII e XIV, que muito provavelmente o poeta não conheceu, pelo menos de forma direta.

No plano temático, é possível organizar a poesia tradicional de Camões em torno de quatro grandes grupos: tópicos de circunstância, o desconcerto do mundo, o desengano e o amor. O primeiro núcleo será aquele que mais se aproxima da poesia cortesanesca tal como estamos habituados a reconhecê-la, inspirada por incidentes pontuais ou situações insólitas, próprias do convívio palaciano. Nele se reúne um bom número de lugares-comuns pertencentes à tradição poética peninsular dos séculos XV e XVI. No caso de Camões, porém, as circunstâncias são, muitas vezes, interpretadas em função de coordenadas profundas que se relacionam com a generalidade da criação do poeta. Assim sucede quando se regista a (leve) queimadura sofrida no rosto por uma D. Guiomar de Blasfé ou se assinala a oração penitente de uma determinada dama «que estava rezando por ãas contas», insensível aos sentimentos dolorosos que desperta nos amadores. Em qualquer destes casos, a notação jocosa é objeto de uma interpretação existencial que traz a marca de Camões, caracterizada pelo protesto ou mesmo pela notação de incongruências de caráter ético ou metafísico, por parte da dama ou por parte do Destino. Também o desconcerto do mundo marca presença na poesia em medida velha, sobretudo através da esparsa *Os bons vi sempre passar*, certificando a versão medieval de um tema que será abundantemente tratado em toda a obra camoniana, também em versão renascentista (ver soneto *Amor Verdade, Razão, Merecimento*). Por sua vez, o Amor é objeto de uma representação abundante, merecendo destaque, para além da estilização petrarquista, o enaltecimento da sua força, para além de todos os códigos (V. *Endechas a Bárbara escrava*), a insistência com que se alude à denúncia da sua subversão através da mentira da amada ou da sua secundarização em face de interesses materiais («Por cousa tão pouca andas namorado»). Já o tema do Desengano conhece várias versões na poesia tradicional: uma de raízes essencialmente medievais («Tenho-me persuadido»), identificável com a autoinimizade (tão característica dos poetas cancioneris) e outra de ressaibos clássicos, onde prepondera a vertente existencial («Nunca em prazeres passados»). Deve ainda sublinhar-se uma versão do desengano (amoroso) assente numa forma especial de ironia: refiro-me concretamente a composições como *Sem olhos vi o mal claro* ou

Quem quer que viu ou que leu, ao longo das quais o sujeito poético tenta fazer reverter estigmas negativos que as amadas lhe lançam, deixando transparecer, por detrás de um registo humorístico de superfície, traços de funda amargura.

Lida em torno de alguns núcleos temáticos, a poesia camoniana em medida velha ganha assim relevo orgânico e deixa de poder ser relegada para um lugar meramente exornativo ou periférico. Continua a ser possível (e desejável) apreciá-la em si mesma, à luz dos códigos, dos géneros e dos circuitos de difusão próprios da época. Mas não há dúvida de que a sua importância maior deriva dos nexos que se instituem com a restante obra de Camões, em ordem ao estabelecimento de um idioleto fortemente assinalado pela complexidade e pela contra-dicção.

BIBL.: ALMEIDA, Isabel Adelaide, «Camões e a poesia de arte menor», in Borges, Maria João *et alii*, *Lírica Camoniana. Estudos Diversos*, Lisboa, Centro Internacional de Estudos Camonianos/Edições Cosmos, 1996, pp. 27-45; BALBÍN NÚÑEZ DE PRADO, Rafael, *La renovación poética del Renacimiento*, Madrid, Anaya, 1990; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Camões e a tradição poética peninsular», *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, pp. 85-104; CIDADE, Hernâni, *Camões, o Lírico*, 4.^a ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1972; DIAS, Aida Fernanda, *A Poesia Peninsular de Quatrocentos. Contactos e Sobrevivência*, Coimbra, Livraria Almedina, 1978; id. «Camões, uma memória poética», separata de *Actas do III Congresso Internacional de Lusitanistas*, 1992; DUTTON, Brian (ed.), *El Cancionero del siglo XV* (c. 1360-1520), Salamanca, Ediciones de la Universidad (Biblioteca Española del Siglo XV), 1990, 7 vols.; LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, Plihon Éditeur, 1949-1953; MATOS, Maria Vitalina Leal de, *Introdução à Poesia de Luís de Camões*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura (Série Biblioteca Breve), 1980; MOURA, Vasco Graça, *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, IN-CM, 1985; SARAIVA, António José, *Luís de Camões. Estudo e Antologia*, 2.^a ed., Mem Martins, Europa/ América, 1972; STORCK, Wilhelm, *Vida e Obras de Luís de Camões*, 1.^a Parte, versão do original alemão, anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (reimpressão fac-similada), Lisboa, IN-CM, 1980.

José Augusto Cardoso Bernardes

MELANCOLIA. I. Desde a Antiguidade que o conceito de *melancolia* tem desempenhado um papel fundamental na literatura e no pensamento ocidentais, oscilando entre três grandes pólos de significação: a) uma doença nem sempre claramente definida, mas em todo o caso estudada segundo os seus sintomas, a sua etiologia, o seu prognóstico e a sua

terapêutica; b) um temperamento psicológico caracterizado como melancólico e integrado num conjunto de quatro temperamentos humanos, em oposição ao colérico, ao sanguíneo e ao fleumático; c) um conceito difuso e de generalização mais recente (séculos XVII/XVIII) ligando a melancolia a um estado de vaga tristeza sem motivo, quase sempre sem consequências graves e depois associado na época romântica à nostalgia, ao *spleen*, etc.

A palavra melancolia tem origem grega — μελαγχολία — e significava literalmente *bílis negra*, integrando-se num sistema global de entendimento da natureza e dos seres humanos aceite desde os filósofos pré-socráticos e estruturado no célebre *Tratado sobre a Natureza do Homem* atribuído ao fundador da Medicina, Hipócrates de Cós, c. 400 a. C. De acordo com esse sistema tetrádico — baseado nos quatro elementos terra, fogo, ar e água —, pensava-se que os quatro humores fundamentais do corpo humano corresponderiam aos ditos quatro elementos: a fleuma estaria relacionada com a água, dando origem ao temperamento fleumático; o sangue associar-se-ia ao ar e ao temperamento sanguíneo; a bílis amarela ligar-se-ia ao fígado e ao temperamento colérico (daí a expressão popular «maus fígados»); e, enfim, a bílis negra estaria conotada com a terra e a sua predominância originaria o temperamento melancólico.

Embora ao longo da Antiguidade e da Idade Média o temperamento melancólico fosse encarado como potencialmente negativo e causador de uma grave patologia psíquica — que hoje designamos por *depressão* —, deve sublinhar-se que Aristóteles, num dos seus mais conhecidos *Problemas* (XXX, 1), atribui à melancolia um significado diferente, valorizando-a positivamente como sinal de um carácter excepcional, próprio de pessoas que se consagravam à filosofia, à poesia ou ao pensamento em geral: «Por que razão todos aqueles que foram homens de excepção no que toca à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes foram manifestamente melancólicos, e alguns mesmo ao ponto de serem afectados pelos males cuja origem reside na bílis negra? [...] Entre as personalidades mais recentes, Empédocles, Platão, Sócrates e numerosas pessoas ilustres. E é necessário acrescentar a maioria dos que se dedicaram à poesia» (ARISTÓTELES 1988, pp. 83/85).

O ponto de vista aristotélico a respeito da melancolia permaneceu minoritário ou praticamente esquecido na época medieval — em que os sintomas da melancolia surgem por vezes associados à *acédia*, espécie peculiar de preguiça, vício ou pecado ao qual eram atreitos certos monges, no isolamento da sua vida espiritual — e só no Renascimento a melancolia surgirá de novo revalorizada, num ambiente intelectual que permitiu a eclosão de um pensamento mais aberto à livre reflexão individual, fazendo destacar a personalidade específica de cada autor. Figura central do neoplatonismo florentino, Marsilio Ficino (1433-1499), que se definia a si mesmo como melancólico, marcou decisivamente o pensamento italiano e europeu de finais do século xv, nas suas obras mais divulgadas — o *De Amore*, a *Theologia Platonica* ou o tratado *De Vita Triplici* —, construindo uma síntese original a partir de contributos platónicos, aristotélicos, astrológicos, etc., e concebendo um sistema filosófico capaz de influenciar numerosos escritores e artistas da sua época.

Segundo Marsilio Ficino (na linha de Aristóteles), o temperamento melancólico é aquele que se apresenta como o mais dotado para todos os trabalhos do intelecto, *i.e.*, os que são exercidos por filósofos, poetas e homens de letras em geral — personalidades que, mostrando maior capacidade de concentração, menosprezam as passageiras seduções do mundo exterior e se devotam a uma vida de estudo, recolhimento e contemplação, recebendo os influxos divinos. Para Ficino — que reabilita o papel superior desempenhado pelo planeta Saturno, classificado como *planetarium altissimus* —, a melancolia encontra-se estreitamente ligada à comunicação com os domínios do incorpóreo, do etéreo ou do imaterial, estando reservada aos filósofos, aos poetas, aos místicos e a alguns apaixonados, já que também o amor procura atingir uma luz cujo brilho — espelhando-se na beleza da amada — refulge como reflexo de uma cintilação sagrada, que pode conduzir a alma do amante a uma dimensão angelical. Desse modo, a beleza corresponde ao «esplendor do rosto de Deus», incognoscível na sua materialidade, mas refletido na figura do ser amado.

O neoplatonismo florentino estabelece, assim, uma forte ligação entre o amor e a melancolia, numa reciprocidade por vezes encarada de forma simétrica, tendo em conta que tanto o amor poderia provocar a melancolia, como também a preexistência de um temperamento melancólico poderia

induzir mais facilmente o sentimento amoroso. O papel de Saturno seria determinante para a eclosão desse fenómeno privilegiado, que não se adaptava a todos os seres humanos. Na verdade, este género de melancolia benéfica ou «melancholia generosa» (Ficino) só se verificava em alguns espíritos contemplativos, mostrando-se, pelo contrário, nociva para a grande maioria das pessoas, para quem continuava a representar um perigo ou uma doença que era necessário combater.

De qualquer modo, pode dizer-se que para a Academia de Florença o intelectual do Renascimento seria um homem submetido à influência de Saturno, o qual, tornando-o presa fácil da melancolia, simultaneamente o elevaria e faria aceder à intuição dos mistérios divinos. De facto, e segundo Walter Benjamin, «o Renascimento [...] reinterpretou a melancolia saturniana no sentido de uma teoria do génio» (BENJAMIN 1990, p. 43), colocando o planeta da melancolia no vértice mais alto de uma pirâmide cujo resultado se condensava, afinal, numa filosofia estruturalmente redentora e otimista. Tal como observou Vítor Aguiar e Silva, «a melancolia dos homens invulgares, colocada sob o signo de Saturno, é um estado de espírito que configura a nobreza e a dignidade por excelência do homem: é a consciência dos limites da condição humana, é a memória da plenitude perdida e o reconhecimento da caducidade e da fragmentação presentes, mas é também a impulsão, a atitude dinâmica, a *protentio* para recuperar o bem originário, para retornar ao Pai, num movimento de *epistrophé* que é fundamental no neoplatonismo renascentista. A melancolia ficiniana, em suma, inscreve-se numa antropologia optimista e heróica» (SILVA 1994, p. 213).

II. Para compreender a importância da melancolia na obra de Luís de Camões, importa atender ao quadro cultural renascentista atrás esboçado, mas também à crise desse ideal humanista, que irá desenvolver-se em meados do século XVI, nesse período geralmente designado por Maneirismo, correspondente ao momento em que Camões atinge a sua maturidade literária. Tal crise levará a uma agudização da melancolia em muitos poetas ou artistas — tanto na Europa católica como na protestante —, para os quais a tristeza e o sofrimento melancólicos advêm de uma consciência mais sombria da fragilidade humana num mundo repleto de fraturas e incertezas. Vítor Aguiar e Silva propõe que ao período maneirista possa mesmo chamar-se «Anti-Renascimento», por se integrar

«numa problemática que rompe, em pontos capitais, com as normas, os padrões e os valores tipicamente renascentistas» (SILVA 1982, p. 433), valores esses que assentavam num ideal de equilíbrio estético, de ordem e de harmonia universais, conciliando o ser humano e a natureza graças às faculdades do pensamento.

Ao arrepio desta perspetiva, os maneiristas refletem um tempo histórico marcado pelo advento da Contrarreforma, pelo exacerbar das guerras religiosas na Europa e por uma dolorosa noção da fugacidade humana — depois prolongada no Barroco. Predomina, assim, uma atitude introspectiva de antinaturalismo, de subtileza conceptual e de inquietação espiritual, favorecendo a melancolia. Para Aguiar e Silva, «esta crise do Renascimento é fundamentalmente uma crise do humanismo, expressa numa concepção pessimista do homem e da vida [...]. Os humanistas do Renascimento tinham glorificado [...] o saber e a cultura que dignificavam o homem e eram marca da sua realeza; o Anti-Renascimento sublinha a vanidade do saber e a irrelevância das especulações, adopta um relativismo e um cepticismo filosóficos que dissolvem a verdade, glorificam os humildes e os ignorantes» (SILVA 1982, pp. 436/437).

Deste modo, pode compreender-se que a obra de Camões constitua um dos paradigmas centrais da melancolia quinhentista, já que na segunda metade do século XVI a melancolia surge como consequência de uma visão angustiada pelo absurdo e pelo «desconcerto» de um mundo no qual por vezes nem os próprios valores religiosos se mostram suficientes para sustentar uma arquitetura espiritual equilibrada e coerente. De acordo com Eduardo Lourenço, a poesia camoniana corresponderia ao primeiro grande emblema original da melancolia na literatura portuguesa, visto que nem o *Leal Conselheiro* de D. Duarte — cujo «humor merencórico» se inscreve ainda na doutrina dos quatro temperamentos —, nem mesmo a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro — baseada na nostalgia da separação amorosa — se encontram ao nível da dilaceração espiritual camoniana. Ainda segundo Eduardo Lourenço, «Camões foi o primeiro que entre nós recebeu em plena face a melancolia sem remédio do Tempo, tal como o Renascimento a ressentiu na raiz do seu esplendor, e como ela abriu de par em par o tempo da Melancolia» (LOURENÇO 1983, p. 20).

III. No conjunto da obra camoniana, a presença da melancolia torna-se, pois, absolutamente decisiva, atingindo maior expressão na poesia lírica, embora a palavra *melancolia* praticamente não ocorra, talvez porque fosse ainda considerada um termo demasiado técnico e, por isso, menos poético (além de conter muitas sílabas, dificultando a sua métrica). Para exprimir a melancolia, Camões prefere a utilização de vocábulos do mesmo campo semântico, como *tristeza*, *mágoa(s)*, *sofrimento*, *dor*, *pena(s)*, *ferida*, *dano*,

tormento, desatino, etc. — palavras frequentes nas *Rimas* para dar conta dos estados de alma do sujeito lírico com a necessária subtileza. De qualquer modo, Camões oferece-nos uma das mais brilhantes e originais aproximações à melancolia no terceto final do soneto *Busque Amor novas artes, novo engenho*, em que o estado de espírito melancólico, precisamente por ser indefinível, aparece descrito apenas mediante uma acumulação de incertezas e de negações. Desconhecemos, portanto, a natureza, a origem ou as causas da perturbação melancólica: «Amor um mal, que mata e não se vê. // Que dias há que n'alma me tem posto / um não sei quê, que nasce não sei onde, / vem não sei como e doi não sei porquê.»

Não é por acaso que nestes versos o «não sei quê» da melancolia surge induzido pelo *amor*, que no lirismo camoniano se apresenta muitas vezes associado a estados disfóricos, mostrando como o eu lírico sofre os efeitos violentos e contraditórios das pulsões amorosas. É sobejamente conhecida toda a dialética de sensações e sentimentos opostos condensada em sequências de paradoxos e antíteses tão típicas da mundividência de Camões — cf. os sonetos *Amor é fogo que arde sem se ver* ou *Tanto de meu estado me acho incerto* —, traduzindo, para lá do seu apurado jogo conceptual, uma subtil gama de perturbações suscitadas pelo aparecimento súbito do amor, quando o sujeito disso se apercebe, embora sem atingir uma definição exata do que sente.

Um dos principais fatores para a génese da melancolia reside, portanto, nas repercussões do estado amoroso. Fundamentando o seu ponto de vista na brilhante leitura de algumas canções, Vítor Aguiar e Silva relaciona a inegável melancolia camoniana com o resultado da perda da «cousa amada», mas também com a perda de um bem originário que, no fundo, a poesia amorosa tenta sempre recuperar, no «anseio anamnésico de reencontrar a unidade perdida» (SILVA 1994, p. 218). Condenado à errância e à dispersão, o poeta fixa-se num tempo anterior, mas permanece dolorosamente ciente de que deve sofrer o seu martírio até ao fim, com uma sensibilidade quase masoquista. Ainda segundo Aguiar e Silva, «o melancólico camoniano dobra-se sobre si próprio, converte o seu infortúnio no *gosto de ser triste*, contemplando-se num espelho interior, como um Narciso dilacerado e excruciado que, através da confissão

poética, grita aos céus e aos homens a excepcionalidade do seu sofrimento, do seu amor e do seu destino» SILVA 1994, p. 227).

Serão decerto múltiplos os motivos pelos quais o amor pode causar melancolia, avultando, desde logo, a distância ou a frieza da amada. No entanto, e sem menosprezar esse género de lamento — herdado de Petrarca e da poesia medieval —, a melancolia amorosa camonianiana mostra um alcance mais vasto, ultrapassando os *topoi* legados pela tradição e atingindo momentos de profunda dilaceração interior, em que se confundem memórias vivenciais ou literárias, resultando numa consciência muito lúcida dos efeitos nefastos do amor. Um dos poemas em que Camões vai mais longe nesse aspeto é o soneto *Ditoso seja aquele que sòmente*, cujas três primeiras estrofes nos apresentam como «ditoso» qualquer apaixonado que sofra porque o seu amor não é tão correspondido como pretenderia (1.^a quadra), porque a sua amada está ausente (2.^a quadra) ou, enfim, por motivos que lhe sejam imputáveis a ela e não a ele — veja-se o primeiro terceto: «Ditoso seja, enfim, qualquer estado / onde enganos, desprezos e isenção / trazem o coração atormentado.» Tal sofrimento «ditoso» corresponde, aliás, ao estado de alma evocado pelo poeta em muitos sonetos — em que sofria, sim, mas com um sofrimento geralmente purificador e edificante, num sentido ainda conotável com as lições do neoplatonismo. Ora o que se passa no último terceto, pelo contrário, remete-nos para um outro tipo de melancolia bem mais pungente, porque está carregada desse remorso e dessa culpabilidade que podem surgir quando o amor é concretizado e se torna pecaminoso, seja pela mera consumação erótica, seja sobretudo pela dose de sofrimento que o amante possa infligir a outrem: «Mas triste quem se sente magoado / d’erros em que não pode haver perdão / sem ficar n’alma a mágoa do pecado.»

A esta consciência angustiada pode associar-se uma visão disfórica não apenas em face do amor, mas perante todo o panorama do mundo exterior e das paixões que o fazem mover-se, ao sabor da volatilidade do tempo. E se é certo que, por vezes, a própria melancolia parece exercer uma função curativa ou redentora — «Grandes mágoas podem curar mágoas» —, o que prevalece é a carga negativa de um mundo indutor de melancolia. Sujeito à implacável mecânica do tempo — que tudo vai mudando e destruindo —, o mundo aparece, sob o olhar da melancolia camonianiana, como um lugar

absurdo e injusto onde o mal triunfa tantas vezes sobre o bem (ver as oitavas «ao desconcerto do mundo», as redondilhas *Os bons vi sempre passar*, etc.), um universo desconcertado onde os defeitos mais vis da espécie humana parecem impossíveis de contrariar ou redimir, dominando toda a vida social, política, etc., e remetendo o poeta para a posição de um cada vez maior isolamento perante os outros, manifestando um insistente desânimo face ao decurso da sua vida — veja-se, por exemplo, o soneto *Oh! como se me alonga de ano em ano* ou a Elegia III, em que Camões coloca o seu exílio sob o signo tutelar do «Sulmonense Ovídio, desterrado / na aspereza do Ponto».

Ao isolar-se, Camões reforça todavia a noção sempre muito viva da sua irreduzível singularidade — como homem e como poeta —, traço tipicamente melancólico que o faz sofrer como vítima de um **destino** cruel e fatal, que desde sempre parece tê-lo marcado e para o qual contribuiu um conjunto de diversos fatores — alguns involuntários, mas outros dependendo dos seus próprios «erros», das suas escolhas conscientes, situação exemplarmente exposta num conhecido soneto: «Erros meus, má fortuna, amor ardente / em minha perdição se conjuraram; / os erros e a fortuna sobejaram, / que para mim bastava amor somente.» O caráter excepcional deste destino torna-se, assim, um dos grandes tópicos da melancolia camoniana, mostrando-nos alguém fortemente desiludido com as provas a que foi sujeito ao longo dos anos, avultando, quanto a esse ponto, o célebre soneto *O dia em que eu naci moura e pereça* ou os poemas em que parece proceder ao lúcido balanço de toda a sua existência, como as redondilhas *Sóbolos rios que vão* ou a longa e belíssima Canção X, em que desabafa com o papel, confiando-lhe o extenso rol das suas mágoas: «Vinde cá, meu tão certo secretário / dos queixumes que sempre ando fazendo, / papel, com que a pena desafogo! / As sem-razões digamos que, vivendo, / me faz o inexorável e contrário / Destino, surdo a lágrimas e a rogo.»

Na magnífica construção autobiográfica que estrutura a Canção X, encontramos, de resto, diversos exemplos da atitude melancólica de Camões, quer pela afirmação da dor mais ardente e inédita — «acenda-se com gritos um tormento / que a todas as memórias seja estranho» —, quer pela noção de que a escrita se mostra incapaz de exprimir o sofrimento — «Mas quem pode algũ'hora / medir o mal com lágrimas ou gritos?» —,

quer, ainda, pela convocação dos «desesperados» para escutarem a confissão do poeta, por serem os únicos aptos a entendê-la — «Chegai, desesperados, para ouvir-me, / e fujam os que vivem de esperança / ou aqueles que nela se imaginam» —, quer, finalmente, pela procura de «razões» suscetíveis de dar sentido à vida, soçobrando, todavia, no seu absurdo caudal de «sem-razões»: «dar às cousas que via outro sentido / e para tudo, enfim, buscar razões; / mas eram muitas mais as sem-razões».

Nas redondilhas *Sóbolos rios que vão* — cuja última parte parece ter sido escrita no final da vida de Camões —, se bem que o clima predominante seja o de uma reconciliação com Deus e com a «Hierusalém celeste» — que levará o poeta a ascender à «alta torre de Sião», esquecendo a «Babilónia infernal» —, surge, no entanto, um género de melancolia talvez mais radical e dolorosa do que todas as outras, dado que — como notou agudamente Aguiar e Silva — para triunfar nesse percurso espiritual o poeta não só é obrigado a renegar os apelos do corpo e da carne («filha de Babel tão feia»), mas também a sacrificar o pensamento (e a própria poesia?), sufocando ou afogando dentro de si quaisquer veleidades do intelecto e fazendo-as abortar à nascença, em nome da Graça divina: «E beato quem tomar / seus pensamentos recentes / e em nacendo os afogar, / por não virem a parar / em vícios graves e urgentes. // Quem com eles logo der / na pedra do furor santo / e, batendo, os desfizer / na Pedra, que veio a ser / enfim cabeça do Canto.»

IV. Muito embora a poesia lírica constitua o território privilegiado da melancolia camoniana, *Os Lusíadas* não podem considerar-se imunes a esse estado de alma. Tratando-se de um poema épico em que se exalta a História de Portugal, tendo como pano de fundo a viagem de Vasco da Gama à Índia, a sua atmosfera não é evidentemente melancólica, ocorrendo, todavia, diversas passagens de pendor saturniano, em que se destacam pelo menos três momentos fulcrais e muito diferentes entre si: o episódio de D. Pedro e D. Inês de Castro (Canto III), a história do gigante Adamastor (Canto V) e a amarga estância 145 do Canto X.

A tragédia real vivida por D. Pedro e D. Inês é por demais conhecida e tem servido de fonte a numerosos poetas e artistas. A partir da morte de Inês, Camões acentua sobretudo as suas consequências, num registo lírico sóbrio mas pungente, evocando a paisagem da Quinta das Lágrimas e o modo como as «lágrimas choradas» por Inês se transformaram numa

fonte, depois designada por «fonte dos amores»: «O nome lhe puderam, que inda dura, / Dos amores de Inês, que ali passaram. / Vede que fresca fonte rega as flores, / Que lágrimas são a água e o nome Amores» (*Os Lusíadas*, III.135).

Quanto ao gigante Adamastor, consiste indubitavelmente numa das grandes figuras da melancolia camoniana, vítima de um amor funesto por Tétis — a «ninha mais fermosa do Oceano» —, que o recusa, considerando-o feio e indigno da sua beleza, transformando-se em rocha e levando a que Adamastor se converta, ele mesmo, num gigantesco penedo. A melancolia que daqui ressalta deriva do terrível isolamento de alguém excluído, rejeitado e escarnecido, para sempre condenado à «mágoa» e à «desonra»: «Daqui me parto, irado e quase insano / Da mágoa e da desonra ali passada, / A buscar outro mundo, onde não visse / Quem de meu pranto e de meu mal se risse» (*Os Lusíadas*, V.57).

Finalmente, deve ainda referir-se a amargura que ressuma da estância 145 do Canto X d'*Os Lusíadas*, considerada por Cardoso Bernardes «verdadeiro “acmé”» da melancolia camoniana» (BERNARDES 2000, p. 75). De facto, aí deparamos com o profundo desencanto do poeta ao verificar o modo como a sua escrita é recebida pelos seus contemporâneos quando regressa a Portugal em 1570 e vem encontrar uma Pátria insensível ao seu canto, nesse período sombrio da nossa História, em que «o manto da decadência político-militar, social e económica envolvia melancolicamente Portugal» (SILVA 1994, p. 236). Perante o ambiente de degradação ética e cívica de um país de «gente surda e endurecida» ou dedicada ao «gosto da cobiça», Camões faz ecoar o seu lamento em versos que exprimem a melancolia de Portugal ele mesmo e que alguns leitores poderão considerar ainda atuais: «Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho / Destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida. / O favor com que mais se acende o engenho / Não no dá a pátria, não, que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / Dũa austera, apagada e vil tristeza» (*Os Lusíadas*, X.145).

BIBL.: ARISTÓTELES, *L'homme de génie et la mélancolie*, Paris, Rivages, 1988; BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990 [edição original 1928]; BERNARDES, José Augusto Cardoso, «As estâncias finais d'*Os Lusíadas* ou o «nunca ouvido

canto» de Camões», *Mathesis*, n.º 9, 2000; FICINO, Marsilio, *De Amore*, Madrid, Tecnos, 1986; KLIBANSKY, R., PANOFKY, E. e SAXL, F., *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989 [edição original 1964]; KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987; LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica — Camões, Antero, Pessoa*, Lisboa, Sá da Costa, 1983; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 4.ª ed., Coimbra, Almedina, 1982; id., *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaios Camonianos*, Lisboa, Cotovia, 2008; STAROBINSKI, Jean, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Basileia, Geigy, 1960; WITTKOWER, Rudolf e Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Cátedra, 1988 [edição original 1963].

Fernando Pinto do Amaral

MENESES, João Rodrigues de Sá de (1486/87-1579). Os poetas contemporâneos da publicação de *Os Lusíadas* coincidiram em celebrar repetidamente nos seus versos o longo erudito e poeta João Rodrigues de Sá de Meneses (1486/87-1579), apelidado de patrono da sua geração e maior representante vivo da nova aristocracia do espírito de ascendência humanística que brilhara já no Paço manuelino. O unânime reconhecimento dos poetas do tempo de Luís de Camões reafirmava a aura de prestígio que tinha acompanhado toda a extensa e intensa vida deste aristocrata, sucessivamente saudado por Henrique da Mota, Fernão Brandão, Francisco de Sá de Miranda, Cataldo Sículo, Lourenço de Cáceres e Rodrigo Sánchez como cultor de singulares trovas *sob o signo do latim*, modelo da aristocracia portuguesa mais ilustrada e figura primeira dos *studia humanitatis* em Portugal. Uma unanimidade que contrasta com a discreta deriva e até o silêncio que pairou sobre a sua figura e obra até o século XX.

Descendente de uma prestigiada família aristocrática, diplomata e conselheiro ao serviço de D. Manuel I, D. João III e D. Sebastião, alcaide-mor do Porto, Meneses foi saudado por Diogo Bernardes, António Ferreira e Pero de Andrade Caminha como pai das musas da nova poesia portuguesa, apesar de já ter enfrentado, entre 1541 e 1564, quatro denúncias perante o tribunal da Inquisição por comportamentos heréticos ou doutrinariamente suspeitos (por ter proferido críticas à mudança ideológica no reino, ao poder crescente dos Jesuítas no Paço e à intervenção eclesiástica nos negócios seculares) e por práticas de sodomia.

No seu perfil intelectual e singular itinerário encontramos traços fundamentais da génese e desenvolvimento do setor mais vanguardista do

Humanismo em Portugal, assim como da sua censura e conturbada acomodação no período pós-tridentino. Com uma posição intelectual afim à de outros inquietos escritores cortesãos contemporâneos, como Sá de Miranda ou Gil Vicente, Meneses viveu o suficiente para assistir à viragem de intransigência no reino, tornando-se progressivamente mais incómodo e desafiante à medida que o rigor doutrinário tomava controlo dos livros e das atitudes. Sofreu em consequência a perseguição inquisitorial, da qual conseguiu libertar-se pela sua situação privilegiada entre os principais do reino. A sombra da citada instituição atingiu igualmente o seu filho herdeiro António de Sá, denunciado em 1541 e 1564 por heterodoxia doutrinal, pelo facto de ter afirmado que o Livro dos Macabeus era apócrifo e que as missas não eram para defuntos, assim como pelo delito de ter na sua posse um livro contra o Concílio de Trento. António, falecido em 1566, foi também poeta do círculo de Diogo Bernardes e António Ferreira, assim como o seu irmão Francisco de Meneses, herdeiro pela morte do primogénito e membro do Conselho de Estado desde 1558.

Na qualidade de fidalgo morador do Paço de D. Manuel, Sá de Meneses havia beneficiado, juntamente com o mesmo príncipe e futuro rei D. João III, do impacto da formação humanística promovida pela Coroa e definitivamente impulsionada por palacianos formados nas universidades italianas, particularmente alunos de Policiano, como Martim de Figueiredo ou Luís Teixeira (figuras referidas com admiração por Meneses nas suas obras).

A sua cultura fora decisivamente determinada pelo usufruto de uma biblioteca de pendor humanístico, dilatada sobretudo pelo movimento de importação de volumes impressos com edições dos clássicos, movimento (com vestígios hoje visíveis nos espólios das bibliotecas portuguesas) que modificou substancialmente por toda a Europa os hábitos de leitura dos dirigentes europeus e as suas respectivas posições letradas.

António Ferreira, Diogo Bernardes e Andrade Caminha tinham bem presente que Meneses, desde a sua juventude, era autor de composições poéticas vernáculas (publicadas no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, de 1516) que surgiram como um microuniverso singularizado dentro do *Cancioneiro* resendiano e significaram o começo da transformação da poesia vernácula sob o signo da formação humanística,

transformação realizada no seio da medida velha e anterior à renovação métrica de Bernardim Ribeiro e Francisco de Sá de Miranda, seu primo. As suas *perguntas* e *respostas* modificaram os traços consagrados deste género cancioneril e as suas traduções de três *Heroides* ovidianas e outros textos latinos em *coplas* incorporaram um tipo de trabalho sobre a língua romance sem precedentes na lírica peninsular de cancioneiros.

Como alcaide-mor do Porto, diplomata e membro do Conselho do Rei, testemunhou e interveio nos acontecimentos mais decisivos do reino, refletidos na sua correspondência com os monarcas (cartas dirigidas a D. Manuel, D. João III, D. Catarina e D. Sebastião). Este espólio documental, que permanece inédito, constitui uma valiosa fonte de informação sobre conflitos fundamentais da política interna quinhentista: a luta contra os poderosos senhores do Norte, avessos à sua ingerência como alcaide-mor — na qualidade de homem do rei e principal artífice da centralização —, as sucessivas crises de bens primários, os constantes ataques da pirataria, especialmente galega, e as dificuldades de constituição de um corpo militar suficientemente formado, entre outros. Do ponto de vista literário, este conjunto epistolar encerra um importante e desconhecido acervo de prosa vernácula renascentista, prosa enérgica e erudita, modulada na leitura criativa dos autores clássicos.

Em língua latina redigiu o tratado *De Platano* (1527-1537) dedicado a Luís Teixeira e, após a morte deste, ao cardeal-infante D. Henrique, uma monografia rara na literatura renascentista europeia onde a imagética neoplatónica da natureza é ativada para produzir um discurso pátrio que procura superar a condição de periferia cultural lusitana relativamente à hegemonia italiana. Uma cópia desta obra recentemente editada (2009) integrou a célebre Biblioteca Colombina de Sevilha, seguramente como consequência das relações dos humanistas da corte eborense (em particular Nicolau Clenardo e João Vaseu) com Hernando Colón.

Meneses foi também autor de poemas neolatinos, impressos juntamente com a obra neolatina do humanista galego Cadabal Gravius Calydonius, professor universitário e amigo do editor de *Os Lusíadas*, António Gonçalves, em cujos prelos conseguiu a impressão das suas obras, e alvo, tal como os dois anteriores, do braço inquisidor.

Barbosa Machado aponta um elenco de outras obras do autor, algumas de cariz filológico humanístico, como comentários a Anacreonte e

Vergílio, que completam a suspeita de um importante contingente de literatura perdida de sua autoria. Nesta perda, assim como na obscuridade que caiu sobre os exemplares conservados, sem dúvida tiveram um papel relevante as forças da intransigência inquisitorial, forças que conduziram à destruição total da obra de outro aristocrata que figura na denúncia a Sá de Meneses, de 1564, António Marramaque. Este aristocrata foi destinatário — como o primeiro — de algumas das mais contundentes epístolas poéticas de Francisco de Sá de Miranda em que este critica a corrupção palaciana e contrapõe a formação e a atitude destes dois eruditos nobres, de rara e incómoda posição no Paço. Em consequência, ambos passaram a integrar o elenco de intelectuais quinhentistas suspeitos, obscurecidos ou destruídos pelo poder inquisitorial.

BIBL.: MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana, Historica, Crítica e Cronologica*, Lisboa, na oficina de António Gomes, 1741-1759 (reimpr. Coimbra, Atlântida, 1965), s.u.; MENESES, João Rodrigues de Sá de, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Ed. A. F. Dias, IN-CM, 1990, vol. II, pp. 374-473; id., *De Platano*, ed. Ana Maria S. Tarrío in *Paisagem e Erudição no Humanismo Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 220-301; RAMALHO, Américo da Costa, «A idade de Joao Rodrigues de Sá de Meneses», *Humanitas*, XXI-XXII (1969-70), pp. 414-416; id., «A introdução do humanismo em Portugal», *Humanitas*, XXIII-XXIV (1971-72), reimpr. *Estudos sobre o século XVI*, Lisboa, IN-CM, 1983, pp. 1-20; id., «O *Cancioneiro Geral* e Cataldo», *Biblos*, XVI, 1980, pp. 307-314; TARRÍO, Ana Maria S., «Notas sobre a biblioteca do fidalgo quinhentista J. R. de Meneses», *Euphrosyne*, 23 (2005), pp. 167-186; id., «O *Commentum* de Martinho de Figueiredo (1529) e as lições plinianas de Poliziano (*Naturalis Historia*, Bodleian Library Auct.Q.1.2)», *Os Clássicos no Tempo: Plínio o Velho, e o Humanismo Português. Actas do Colóquio Internacional*, Lisboa, CEC/FLUL, 31 de março de 2006, 2007, pp. 95-110; id., *Formación humanística y poesía romance en el «Cancioneiro Geral de Garcia de Resende»*, tese de doutoramento, Universidad de Santiago de Compostela, 2001; id., *Paisagem e Erudição no Humanismo Português*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009; TERRA, José Silva, *João Rodrigues de Sá de Meneses et l'humanisme portugais*, tese de doutoramento, Paris, Univ. Sorbonne, 1985, 5 vols.

Ana Maria S. Tarrío

METAMORFOSE (Tema da... na obra de Camões). O tema da metamorfose será, porventura, um dos mais fecundos e recorrentes (senão mesmo o mais glosado) de todos quantos avultam na mitologia clássica, nas mais diversas sagas e suas versões. Nas múltiplas vicissitudes por que passam os deuses do panteão greco-romano, raros são os casos em que se

não verificou, em um ponto qualquer do percurso, um episódio (quando não vários) de mudança de forma.

Tomem-se como exemplos, quase ao acaso, as inúmeras metamorfoses de Júpiter, entre elas aquela em que adotou a figura de um touro de resplandecente beleza, artifício com que seduziu a princesa Europa, até que, sentindo-a no seu dorso, «cavalgou» à desfilada mar fora, até parar em Creta, onde a ela se uniu fisicamente. Ou a conhecida metamorfose de Narciso, que se converteu em flor, obcecado pela contemplação da sua própria beleza refletida na superfície de um lago; ou, a esta ligada, a de Eco, sobejamente conhecida.

As histórias são tantas que deram origem, desde a literatura grega, a mananciais de pequenas narrativas míticas, onde poetas e pintores foram colhendo as suas fontes de inspiração. De todos eles, o mais conhecido veio a ser um longo poema ovidiano, em quinze livros, que toma por título justamente *Metamorfoses*. A sua importância foi tal que, como diz Maria Helena da Rocha Pereira, com a autoridade que lhe advém do profundo conhecimento da literatura grega, quase fez esquecer todos os seus precursores e acabou por tornar-se um verdadeiro «repositório universal da tradição mitológica». Ao longo dos séculos, as *Metamorfoses* deste poeta latino transformaram-se numa verdadeira «bíblia pagã», ou, se se preferir, uma «bíblia» da mitologia clássica, um autêntico *vade mecum* para uso de pintores, poetas e demais artistas e literatos. Na epopeia, na poesia lírica, elegíaca ou bucólica, até mesmo no teatro, rara é a obra, desde Roma até aos nossos dias, que nelas se não tenha inspirado, em maior ou menor grau, seja para um pequeno episódio, uma alusão, uma imagem, seja para descrições de maior fôlego e mais ambicioso arrojo.

O poema ovidiano era, aliás, bem conhecido na Idade Média e foi objeto de diversas edições durante o Renascimento, além de ter influenciado outras obras com idêntico objetivo.

Luís de Camões não foi imune a tal influência, a qual se manifesta, a todo o momento, na lírica, nas *Éclogas*, na epopeia. Ora se limita à simples alusão a um episódio mítico que nesse âmbito se enquadra (por via de regra colhido de Ovídio), ora se demora a descrever, em pormenor, uma dessas narrativas, ora, até, se liberta das suas figuras, mas apropria-se da matriz e cria, ele mesmo, uma «metamorfose», com personagens próprias, sem aparente ligação imediata à mitologia clássica. Lembremos,

por exemplo, o Adamastor, a que adiante voltaremos, o Gigante metamorfoseado em rochedo, e ao lugar central que ocupa n' *Os Lusíadas*, e rapidamente nos damos conta de como esse ingrediente veio a ser de grande proveito no seu fazer poético.

Não surpreende que assim seja. Diz Costa Ramalho que o nosso poeta conhecia de cor as *Metamorfoses* ovidianas e, por isso, delas faz tão repetido e insistente uso. A afirmação pode ser algo exagerada (embora não de todo inverosímil), mas é elucidativa; e espelha bem até que ponto é visível, na obra camoniana, a presença do poeta latino.

Os Lusíadas constituem um excelente exemplo da abundância com que Camões se serviu do texto ovidiano.

Quando, em I.46.5-8, pretende referir a cor da pele dos indígenas moçambicanos, evoca o narrador o mito de Faetonte, o filho do Sol que, ao conduzir o carro de seu pai, em resultado de uma concessão, pouco avisada, do seu progenitor, perdeu o domínio sobre os cavalos, os quais se lançaram em galope precipitado e desgovernado, até se aproximarem excessiva e perigosamente da terra; o resultado foi nefasto para o continente africano, cujas gentes para sempre guardaram, na sua pele, a marca da proximidade do astro incandescente (*Metamorfoses*, 1.750-2.366). Assim diz o narrador da epopeia camoniana: «A gente da cor era verdadeira / que Fáeton, nas terras acendidas, / Ao mundo deu, de ousado e não prudente / (o Pado o sabe e Lampetusa o sente).»

Outro episódio colhido em Ovídio é o de Actéon. A formulação deste mito, é certo, tem origens bem antigas, que remontam aos primórdios da literatura grega; mas, como afirma Costa Ramalho, foi a versão ovidiana a fonte de quantos o glosaram (e muitos foram) na literatura e nas artes plásticas, de Roma até ao Renascimento. Actéon, companheiro de Diana na caça, surpreendeu, um dia, a deusa nua no banho; e foi-lhe fatal essa visão, pois assim impunha lei antiga: convertido em veado, acabou devorado pelos seus próprios cães.

Pintores e poetas trataram o tema até à exaustão. Na Literatura Portuguesa, evocam-no Duarte de Resende, no *Cancioneiro Geral*, Sá de Miranda, António Ferreira, por exemplo. Na poesia camoniana será, sem dúvida, um dos mitos mais recorrentes: nas redondilhas *ABC em motos*, na Ode IX (*Fogem as neves frias*), na Écloga VII, *Dos Faunos*, em mais de uma ocorrência, e, claro, n' *Os Lusíadas*. O Canto II, ao descrever a quase

nudez sensual de Vénus, quando se dirigiu a Júpiter, para interceder pelos Portugueses, assim descreve (*Os Lusíadas*, II.35.5-8): «Se a vira o caçador que o vulto humano / perdeu, vendo Diana na água clara, / Nunca os famintos galgos o mataram, / Que primeiro desejos o acabaram.»

Mais significativa será, já mais perto do final, uma demorada evocação do mito. Quando Vénus procurou seu filho para que a ajudasse a preparar a Ilha dos Amores, aprontava Cupido uma expedição à terra, para corrigir os males do mundo, entre eles o que assim retrata (*Os Lusíadas*, IX.26): «Via Actéon na caça tão austero, / De cego na alegria bruta, insana, / Que, por seguir um feio animal fero, / Foge da gente e bela forma humana; / E por castigo quer, doce e severo, / Mostrar-lhe a fermosura de Diana. / (E guarde-se não seja inda comido / Desses cães que agora ama, e consumido).» Trata-se, como sublinhou Faria e Sousa, de uma referência a D. Sebastião. Uma referência que, como sustenta, com razão, Aguiar e Silva, assume a forma de uma alegorese de vasto alcance e significado: o rei português, rendido à lisonja de privados e entregue a prazeres vários, de que a caça mais não é que uma expressão simbólica, desprezava o Amor, esse «princípio constitutivo da harmonia, do belo e do bem universais». Os versos de Camões, ao lembrarem a metamorfose do filho de Cadmo, são, portanto, um «discurso ético e admonitório que pretende salvar D. Sebastião de uma tragédia-castigo, integrando o seu caso na regeneração salvífica que o Amor quer realizar».

Bem fértil é, entretanto, a poesia lírica do nosso poeta — e bem assim a poesia bucólica — em exemplos inspirados nas *Metamorfoses* ovidianas. Tantos são e tão variados que não cabe a sua enumeração na exiguidade deste espaço. Circunscrevamo-nos, por isso, a alguns dos que mencionam Maria Helena da Rocha Pereira ou Hernâni Cidade, porventura os mais significativos.

O mito de Oleno e Leteia, narrado por Ovídio (*Metamorfoses*, 10.68-71): ela, de suma beleza, ousava, com a sua formosura, desafiar os deuses e com eles competir. Por esse pecado de *hybris* a castigaram; quis Oleno, que por Leteia vivia perdido de amores, assumir a culpa dela; ambos foram, por isso, convertidos em penedos, nas montanhas do Ida. Quatro versos dedica Ovídio ao episódio, que Camões glosa em todo um soneto (*Em fermosa Leteia se confia*), o qual termina abruptamente na

metamorfose do par enamorado: «mas, porque a morte Amor não apartasse, / ambos tornados são em pedra dura.»

Ou o mito de Átis, convertido em pinheiro por ter traído o amor de Cibele, também ele objeto de rápida alusão em *Metamorfoses* (10.102-105), o qual dá o mote ao soneto *Depois que viu Cibele o corpo humano*. A lenda, entre Gregos e Romanos, possuía formulações diversas, nem sempre coincidentes; o próprio Ovídio, de resto, nela se detém mais largamente nos *Fastos*, com uma versão algo diferente. Ambas conheceriam o nosso poeta, a julgar pela atenção que lhe dá no citado soneto, mas também na *Écloga dos Faunos*.

Esta mesma *Écloga*, a VII ou *Dos Faunos*, será, porventura, o texto camonianiano que maior número de influências manifesta do poema ovidiano. No total, segundo Maria Helena da Rocha Pereira, serão trinta os mitos «cujos protagonistas sofrem todos a pena da metamorfose» — e essa metamorfose constitui, em si mesma, o núcleo essencial da ligação entre as várias fábulas. Seria por demais exaustivo repetir aqui a enumeração feita por Hernâni Cidade, acrescida da que é estudada por aquela ilustre helenista. Citemos, em síntese: Alfeu e Aretusa, convertidos por Diana, ele em rio e ela em fonte; Ácis, esmagado por Polifemo sob um penedo, ciumento dos amores de Galateia, que, depois, lhe transmudou o sangue em rio; Anaxarete, volvida em mármore; Dáfnis, a quem a amante, por ciúme, transformou em pedra; Tisbe e Píramo, cujo sangue deu a cor às amoras; Mirra, em árvore convertida por castigo de seus amores incestuosos; Dafne, salva da perseguição de Apolo com a sua metamorfose em loureiro; Pico, que Circe, a maga, transformou, por ciúme, em ave; Alcíone, também volvido em pássaro, um maçarico, depois de deparar com o corpo do marido que sucumbira num naufrágio; Príapo; Fílis e Demofonte; Clície; Epérie; Aracne; Jacinto; Adónis. Todos estes exemplos, da *Écloga dos Faunos*, foram por Camões colhidos, por certo, nas *Metamorfoses*. Como o foram, também, os mitos de Eco e Narciso, objeto de larga descrição no poema ovidiano, que narra, em pormenor, a transformação dela, Eco, em pedra, até lhe restar, apenas, o som da sua voz, e a dele, Narciso, em flor, enamorado da sua própria imagem refletida na superfície da água (*Metamorfoses*, 3.349-510). Esta será uma das metamorfoses de maior fortuna na literatura de todos os tempos e que Luís de Camões evoca, mais de uma vez; nesta mesma *Écloga*; na *Elegia II*:

«Aquele que de amor descomedido / pelo formoso moço se perdeu / que só por si de amores foi perdido, / depois que a deusa em pedra a converteu / de seu humano gesto verdadeiro, / a última voz só lhe concedeu»; n' *Os Lusíadas* (IX.60.5-8), na Ilha dos Amores, onde Narciso é uma das espécies da flora sensual que a povoa: «Ali a cabeça a flor Cifisia inclina / Sôbolo tanque lúcido e sereno; / Florece o filho e neto de Ciniras, / Por quem tu, Deusa Páfia, inda suspiras.»

A presença da metamorfose na poesia épica e lírica de Camões assume tais proporções que, perdoe-se a insistência, seria temerária, em tão breve espaço, qualquer tentativa de exaustividade. A maior parte dos exemplos tem a sua origem no texto de Ovídio, alfobre quase inesgotável e, como hoje se diria, livro de cabeceira obrigatório para qualquer poeta renascentista. A maior parte, sim, mas não a totalidade. Alguns exemplos há que, posto que colham em mitos clássicos (plural ajustado, porque, não raro, o mesmo episódio parece refletir origens várias) o seu hipotético ponto de partida, são manifestação inequívoca da originalidade do nosso poeta. Outros há, ainda, que, se bem que fundados, na essência, nessa mesma tradição clássica, possuem um alcance significativo que merece ser particularmente sublinhado.

De todos, justifica especial destaque o episódio do Adamastor. É brutal e aterradora a figura que surge aos olhos do Gama no ponto nevrálgico da viagem, misto de nuvem, montanha e ser humano, desenhada a carvão com traços hediondos: «De disforme e grandíssima estatura; / O rosto carregado, a barba esquelética, / Os olhos encovados, e a postura / Medonha e má e a cor terrena e pálida; / Cheios de terra e crespos os cabelos, / A boca negra, os dentes amarelos» (*Os Lusíadas*, V.39.3-8). A sua origem é uma metamorfose... por amor: fora, outrora, um dos Gigantes que contra o poder de Júpiter se haviam rebelado; enamorado de Tétis, acabara por cair num ardil em que fora cúmplice Dóris, que lhe aprazou um encontro com a deusa — ao chegar ao local que lhe fora indicado, perante a imagem «da branca Tétis, única, despida», a ela se abraçou em delírio de paixão sensual; eis senão quando se dá conta da ilusão que lhe fora criada e se vê abraçado a um penedo, com o qual se funde, na essência e na natureza, até ficar «junto dum penedo, outro penedo» (*Os Lusíadas*, V.56.8).

Os ingredientes, como é bom de ver, são típicos das metamorfoses clássicas, entre elas algumas das narradas por Ovídio: o amor, a ilusão, a

quádrupla transmutação (da nuvem negra em gigante, de Tétis em montanha, do gigante em agreste penedia e, no final, do mesmo gigante, de novo, em nuvem). Como afirma Maria Helena da Rocha Pereira, assim se configura, à maneira grega, um duplo *aitíon*: histórico, a dar razão aos naufrágios que por tais costas hão de suceder, e geográfico, na medida em que explica o aparecimento do temeroso cabo em termos próximos dos usados por Ovídio para desvendar o aparecimento do monte Atlas, na ponta Norte do mesmo continente africano.

As personagens, porém, e bem assim o enredo de que fazem parte, são pura criação do poeta épico. E, além disso, o significado é bem mais vasto. O episódio, colocado no centro geométrico da narrativa e da viagem, consubstancia, no dizer de Aníbal Pinto de Castro, «as três intenções que tão intimamente se conjugam para dar a *Os Lusíadas* o seu profundo conteúdo de verdade e de humanidade: a ousadia épica, o sofrimento trágico e o desengano lírico, que é também portador de sofrimento». O autorretrato do Gigante como que o tira da galeria mítica de onde provém, para o converter num «pobre amante desenganado». Ou seja, o Adamastor acaba por ser um episódio paralelo ao da Ilha dos Amores, na afirmação da unidade entre épica e lírica e na definição, como sustenta Cardoso Bernardes, do «percurso axiológico» que é o pressuposto da Viagem; porque também ele enuncia um universo utópico, de que o Amor é uma das vertentes. Mas esse é um outro rumo hermenêutico que não cabe aqui trilhar.

Uma outra metamorfose nasce de um facto histórico a que a tradição, em Portugal, vinha emprestando, aqui e ali, contornos lendários: a morte de Inês de Castro. O episódio, que dera já origem a variados textos (António Ferreira, Inácio de Moraes, Jorge Fernandes, por exemplo), é sobejamente conhecido. Inútil será, pois, determo-nos aqui na sua enunciação. Luís de Camões segue de perto a tradição, nomeadamente o cronista Fernão Lopes, mas inova, no final, ao converter o pranto pela amada de D. Pedro na fonte existente à beira do Mondego e a que estavam já associadas lendas diversas. A metamorfose em água (fonte, rio), como se viu já em muitos dos exemplos enumerados até aqui, era ingrediente natural neste tema. Influenciado, decerto, por tais desfechos, faz o narrador, aqui, volver-se em fonte o pranto que as Ninfas do Mondego derramaram por Inês e pelos seus amores de trágico desenlace: «As filhas

do Mondego a morte escura / Longo tempo chorando memoraram, / E, por memória eterna, em fonte pura / As lágrimas choradas transformaram. / O nome lhe puseram, que inda dura, / Dos amores de Inês, que ali passaram. / Vede que fresca fonte rega as flores, / que lágrimas são a água e o nome Amores! (*Os Lusíadas*, III.135).

Por muito que sobre o assunto se tivessem debruçado os estudiosos, é incerta a origem desta versão camoniana da origem da fonte; é possível, até, que se trate de uma criação do próprio poeta, assim caldeando elementos de proveniência vária. O facto é que esta sua leitura, se assim podemos chamar-lhe, daquele espaço, ficou para a posteridade, a ponto de a fonte manter, ainda hoje, o nome e, com ele, a lenda que através de *Os Lusíadas* nos chegou, se é que não nasceu com o poema. Seja como for, o elemento fundamental, isto é, a conversão do pranto em fonte, respigou-a o poeta, sem dúvida, nos textos clássicos, nomeadamente naquele que é matriz dominante deste tipo de narrações, as *Metamorfoses* ovidianas.

O Adamastor e a Fonte dos Amores são, afinal, dois excelentes exemplos daquela que é uma das mais notáveis características da poética camoniana: a capacidade de «beber» nos textos clássicos temas, motivos, elementos diversos, mas também a de deles se servir, como se no seu horizonte de contemplação (inspiração) os mantivesse, para, num processo de reconstrução, produzir um texto novo, ao serviço dos objetivos poéticos que o movem e da conceção de mundo a que dão corpo.

Também assim Luís de Camões se assume, inequivocamente, como poeta do Renascimento: à capacidade de equilibrar a fidelidade aos clássicos e as potencialidades das fontes que eles consubstanciam junta, magistralmente, a fulguração criativa que define os grandes poetas, sem jamais renegarem, como é o seu caso, o tempo que é o seu, as encruzilhadas que o marcam, os dramas que o habitam, as angústias que tão especificamente o modelam.

BIBL.: BERNARDES, J. A. C., «O Adamastor, Tétis e o “peito ilustre lusitano”», *Biblos* 64, 1988, pp. 119-134; CASTRO, A. P., «O episódio do Adamastor: seu lugar e significação na estrutura de *Os Lusíadas*», *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 175-190; CIDADE, H. *Luís de Camões: o Lírico*, 4.^a ed., Lisboa, Editorial Presença, 2003; OVÍDIO, *Metamorfoses* (trad. P. F. ALBERTO), Lisboa, Livros Cotovia, 2004; PEREIRA, M. H. Rocha, «O tema da metamorfose na poesia camoniana», *Camoniana Varia*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 133-

152; RAMALHO, A. C., *Estudos Camonianos*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980; SILVA, V. M. Aguir e, «O mito de Actéon como alegoria e como símbolo na poesia de Camões», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 155-162; SOUSA, M. Faria e, *Rimas Várias de Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1972, 2 vols.; id., (com.), *Os Lusíadas de Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1972, 2 vols.; WILKINSON, L. P., *Ovid Surveyed*, Cambridge, University Press, 1962.

Carlos Ascenso André

MÉTRICA EM CAMÕES (A). Em *Os Lusíadas*, Camões recorre ao verso decassílabo, em estrofes de oito sílabas, a chamada oitava heroica, com o seguinte esquema de rima: ab, ab, ab, cc. Exemplo:

*Já a vista, pouco e pouco, se desterra
Daqueles pátrios montes, que ficavam,
Ficava o claro Tejo e a fresca serra
De Sintra, e nela os olhos se alongavam.
Ficava-nos também na amada terra
O coração, que as mágoas lá deixavam;
E, já depois que toda se escondeu
Não vimos mais, enfim, que mar e céu.*

(Os Lusíadas, V.3)

Em seguida, indicaremos a presença, além dos versos decassílabos acentuados normal e predominantemente na 6.^a e 10.^a sílabas, como na estrofe acima, de versos considerados, por alguns autores, fora da norma:

Acentuação na 4.^a, 8.^a e 10.^a sílabas: «De África as terras e do Oriente os mares» (*Os Lusíadas*, I.15). Ritmo do chamado decassílabo sáfico, mais usado na poesia lírica. Outro exemplo: «De consciência e de virtude interna» (*Os Lusíadas*, VIII.54).

Acentuação na 3.^a, 8.^a e 10.^a sílabas. Ex.: «Sacras aras e sacerdote sancto» (*Os Lusíadas*, II.15). Forma variante do decassílabo sáfico.

Acentuação na 5.^a e 10.^a sílabas: «Dizem que, por naus que em grandeza igualam» (*Os Lusíadas*, V.77). Aqui se trata do chamado verso decassílabo de arte maior, com acentuação na 5.^a e 10.^a sílabas. Os chamados versos de arte maior, normalmente, são acentuados na 5.^a e na 11.^a sílabas. Mas

aparecem ao lado de versos com acentuação na 5.^a e na 10.^a sílabas, resultantes da soma de dois versos de cinco sílabas, chamados de versos de redondilha menor, na tradição rítmica do idioma.

Acentuação na 4.^a, 7.^a e 10.^a sílabas: «De vossos Reinos, será certamente» (*Os Lusíadas*, VII.62). Trata-se do chamado verso decassílabo de gaita galega, de origem trovadoresca: as populares *muiñeras* (cantigas de moinho).

Acentuação na 4.^a e 10.^a sílabas. Aqui se trata do decassílabo a *minori*, encontrado na épica: «Apolo e as Musas, que me acompanharam» (*Os Lusíadas*, VII.87).

A nosso ver, nos exemplos citados, o que se tem é simples variedade rítmica dentro do metro, conforme a tradição rítmica do idioma. Portanto, não se trata, propriamente, de nenhuma irregularidade, como defendem alguns autores. A partir do Simbolismo, também foram recriados antigos ritmos de verso decassílabo medieval, apresentando variedade rítmica dentro do metro, como se pode ver em poemas de Camilo Pessanha (Portugal) e Alphonsus de Guimaraens (Brasil).

Para analisarmos a técnica do verso na lírica de Camões, comecemos pelos sonetos, que, em geral, apresentam o seguinte esquema de rima: abba/abba, para os quartetos; e cde/cde, para os tercetos. Mas podem aparecer também as seguintes variações rítmicas para os tercetos: cde/dce («Os reinos e os impérios poderosos»); cdc/dcd («Grande tempo há que soube, da Ventura»); cdc/cdc («Ferido — sem ter cura parecia»). Os versos decassílabos são perfeitos, neles predominando as formas acentuadas na 6.^a e 10.^a sílabas. Mas, aqui também, há variedade dentro do metro, como na epopéia camoniana. Aliás, em provérbios ainda hoje sobrevivem os chamados versos de gaita galega. Ex.: «Filho criado, trabalho dobrado.» Ao todo, no *corpus minimum* ou básico há apenas 65 sonetos por nós editados (AZEVEDO FILHO 1987).

As canções integrantes do *corpus minimum* são em número de nove. Há, além delas, duas outras, uma em forma de sextina (*Foge-me pouco a pouco a curta vida*) e outra em forma de septina (*Tão suave, tão fresca e tão fermosa*).

No que se refere à medida dos versos decassílabos, as canções seguem a mesma técnica já analisada em *Os Lusíadas* e nos sonetos de Camões. O poeta combina ainda versos de seis sílabas com os de dez, nas longas

estrofes das canções, apresentando os versos hexassílabos com acentuação dominante na 2.^a e 6.^a sílabas.

A canção em forma de sextina apresenta estrofes com versos de 10 sílabas com a mesma técnica usada nos sonetos. Esquema de rima abc def, na primeira estrofe. A segunda estrofe, no primeiro verso, repete a palavra final do verso da primeira estrofe. E assim sucessivamente, com a repetição da última palavra de cada verso final na estrofe seguinte. A canção em forma fixa de sextina apresenta seis estrofes de seis versos cada uma, concluindo-se a composição com um remate, comiato ou envio, de três versos. As rimas consistem na reiteração das mesmas palavras no final dos versos de cada estrofe, em ordem própria, repetindo-se no final dos hemistíquios de cada verso do comiato. Repete-se, por fim, no primeiro verso de cada estrofe subsequente (e também no primeiro hemistíquio do verso inicial do remate). Note-se que as palavras em rima são dissilábicas, mas nem sempre são substantivos, conforme a norma geral, alterada não apenas na canção camoniana, mas, antes de Camões, em canções de Petrarca. Diga-se ainda que a sextina vem do provençal Arnaut Daniel, em cuja obra (*Canzoni*, edição crítica de Gianluigi Toja, Firenze, Sansoni, 1961) Petrarca se inspirou para escrever várias canções estruturadas em forma de sextina.

A Camões, de modo incontroverso, só pode ser atribuída uma canção em forma de sextina, embora a tradição impressa tenha incluído, no vasto e incrível universo lírico atribuído ao poeta, nada menos que quatro textos e duas variantes do mesmo gênero. Com efeito, na edição de Faria e Sousa, foram publicadas quatro sextinas, pois o autor desprezou as variantes da sextina autêntica. Passemos em seguida a investigar os cinco textos que andam espalhados pela tradição impressa e suas relações de parentesco. Com o poeta vivo, a sextina aparece no índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro (1577), como se vê em PR-82. Figura ainda no importantíssimo Cancioneiro de Luís Franco Corrêa (LF — 31v.), datado de 1557-1589, sendo assim iniciado com o poeta vivo, pois Camões morreu em 1580 e o texto aparece no início do fólio 31v. Diga-se ainda que, ao que admitimos, a sextina autêntica foi traduzida para o espanhol, talvez por Miguel Sanches de Lima, que a publicou no livro *El Arte Poética en Romance Castellano*, cuja primeira edição é de 1580 (ano da morte de Camões). Nos fins do século XVI ou início do século XVII, a

tradução espanhola seria retrovertida para o português e recolhida por Domingos Fernandes em sua edição de 1616, como primeira variante transversa da sextina autêntica. A segunda variante, muito mais tarde publicada na edição do visconde de Juromenha, em 1860, foi colhida no Cancioneiro de D. Cecília de Portugal, de fins do século XVI ou início do século XVII, como possível tradução livre (ou simples adaptação) do texto em espanhol ou mesmo retroversão portuguesa do texto em espanhol. Portanto, como canção autêntica, só existe uma sextina, exatamente a que foi publicada nas duas edições das Rimas, na primeira de 1595 e na segunda de 1598. Note-se que a palavra *Cancion* aparece no comiato da tradução espanhola, como se pode ver:

*Cancion, ya tuve vida, ya mis ojos
me dieron algun gusto, mas los dias,
con su ligero curso, ansia y pena.*

Aqui, revela-se a temática maneirista da fugacidade do tempo e brevidade da vida, claramente manifestada na lírica de Camões, como tem demonstrado Vítor Manuel Aguiar e Silva em vários livros de sua autoria, conhecidos por todos os estudiosos do assunto.

Examinemos agora, mais detidamente, o grave problema das duas variantes apócrifas da sextina autêntica. De início, informa Faria e Sousa, em sua edição de 1685, que as encontrou em manuscritos, que não cita, sem qualquer indicação de autoria. Mas, na edição de 1616, a primeira variante da sextina autêntica («Foge-me pouco a pouco a curta vida») aparece com a seguinte rubrica: «Esta está impressa tão errada que não parece do Autor, e foi emendada por ele nesta forma.» E transcreve a posterior tradução do texto para o espanhol, que jamais poderia ser de autoria camonianiana, como é evidente e lógico.

Para mostrar a falsidade da rubrica acima, lembremos que, em vida de Camões, nenhuma sextina foi impressa, pois o poeta só publicou, além d'*Os Lusíadas*, os seguintes textos líricos: a *Ode ao Conde do Redondo*, nos *Colóquios dos Simples e Drogas e Cousas Medicinais da Índia*, de Garcia d'Orta, em 1563, além do soneto e dos tercetos dedicados a D. Leonis Pereira, na *História da Província Santa Cruz*, de Pero de Magalhães de Gândavo, em 1576. Portanto, a referida rubrica é falsa, não

se podendo afirmar que o poeta tenha reescrito o texto, numa forma ou noutra. Nem mesmo a hipótese de que o texto teria sido escrito por Camões, depois de ler a tradução para o espanhol, publicada no livro de Sanches de Lima, em 1580, tem qualquer fundamento, pois o texto de 1616 é uma tradução mal feita do espanhol. E sendo falsa a rubrica, qual a credibilidade do texto impresso após ela? Acrescente-se que o camonista A. Cirurgião, na edição que fez do Cancioneiro de D. Cecília de Portugal (Lisboa, 408 e 409, 1972), referiu-se ao texto em espanhol, incluído no já citado livro *El Arte Poética en Romance Castellano* (1.^a ed. de 1580), de Miguel Sanches de Lima, base da tradução publicada em 1616. E indaga, sem dar resposta, qual seria o original e qual seria a tradução, assunto até hoje controvertido. Portanto, o poeta não dispunha de nenhum texto impresso (com ou sem erros) para emendar e muito menos emendar para pior, uma vez que o texto das edições quinhentistas, ao mais leve exame, se mostra infinitamente superior ao da famigerada edição de 1616. Muito provavelmente, a variante publicada em 1616 corria anônima em algum manuscrito da época. Também anônima se apresenta a versão espanhola, publicada em 1580, no já citado livro de Sanches de Lima. Daí a nossa hipótese, que foi acolhida pela saudosa amiga Luciana Stegagno Picchio, na V Reunião Internacional de Camonistas, realizada em São Paulo, 1987, de que o texto da sextina realmente autêntica, mais tarde publicada nas *Rimas* de 1595 e 1598, já teria sido encontrado por Sanches de Lima em manuscritos da época, como seria o caso do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro (1577), infelizmente perdido com a Biblioteca do Duque de Lafões, depois de levado para a Biblioteca da Ajuda, durante o grande terremoto ocorrido em Lisboa, no século XVIII. Mas, pelo «Índice» tardio e remanescente do citado Cancioneiro, que tanta falta nos faz, exatamente no fôlio 191v, a sextina é atribuída a Camões. Portanto, o que muito provavelmente ocorreu é que a sextina autêntica, cuja existência já se comprova em 1577, tivesse realmente sido traduzida para o espanhol, bem antes (15 anos!) de sua publicação na *editio princeps*, numa adaptação livre, conforme a versão que aparece no livro de Sanches de Lima, também ele poeta e tradutor. Tal hipótese é de todo procedente, pois bem se sabe da fortuna literária da lírica de Camões em terras de Espanha, onde seus poemas foram muitas vezes traduzidos, como é o caso de *Sete anos de pastor Jacob servia*. O texto original que se exhibe nas duas edições

quinhentistas das *Rimas*, a de 1595 e a de 1598, foi colhido em cancioneiros manuscritos daquela época. E tais cancioneiros também serviram de base para a tradução espanhola. É de supor-se que, mais tarde, a tradução espanhola teria sido retrovertida para o português, aparecendo em outros manuscritos, onde certamente a teria encontrado Domingos Fernandes, com ou sem aquela falsa rubrica. E assim temos a relação de parentesco entre o texto original, incluído no *Cancioneiro do Padre Ribeiro* e no *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, e a sua posterior tradução ou adaptação espanhola, daí resultando a retroversão portuguesa publicada na edição de Domingos Fernandes, em 1616, bem como a livre adaptação ou simples paráfrase revelada pelo Cancioneiro de D. Cecília de Portugal, cujo texto é tido como segunda variante, muito mais tarde impressa na edição do Visconde de Juromenha, em 1860, com manifesta aparência de texto mal traduzido ou mal adaptado.

Em conclusão, tais falsos textos aqui indicados não têm a menor condição de integrar o *corpus* da lírica de Camões, pelo menos em face do rigoroso critério por nós estabelecido e adotado.

A única septina, sete estrofes de sete versos (*Tão suave, tão fresca e tão fermosa*) termina com uma estrofe de dois versos apenas. Esquema de rima: abcdefg, repetido em cada uma das sete estrofes e no dístico final: fg. Trata-se de uma canção provençalesca, aperfeiçoada por Petrarca, seguido por Bembo e Grotto antes de Camões. O esquema rimático, singularíssimo, não se confunde com as demais composições do lírico italiano ou com as do poeta português, que só compuseram nestes moldes uma única peça. A matriz petrarquiana — a canção *Verdi panni, sanguigni oscuro o persi* — se compõe de oito estrofes de sete versos mais um comiato de dois versos. As sete estrofes de sete versos cada uma apresentam rimas internas ou interestróficas, que recaem no segundo icto do quarto verso e no quarto icto do sexto verso, além das rimas externas, que se repetem de estrofe em estrofe. O esquema abcdefg + fg aparece em Camões, como gênero de forma fixa, por analogia com a técnica da sextina, mas sem confundir-se com ela. Em cada estrofe há versos quebrados de seis sílabas (hexassílabos): o segundo e o sétimo. Os demais são versos decassílabos. Em geral, na tradição impressa vêm indicados como Ode II.

Não há qualquer incompatibilidade entre a estrutura da sextina e o gênero canção, como até aqui tem sido admitido, pois a primeira se inclui na segunda. Por este motivo, resolvemos colocar no terceiro volume da nossa edição crítica não apenas o texto da única sextina camoniana (*corpus minimum*), mas também o da única septina igualmente escrita pelo poeta.

Em seguida, tratemos da técnica do verso camoniano nas Odes, em número de seis: *Aquele Moço fero*; *Aquele único exemplo*; *A quem darão de Pindo as moradoras*; *Fermosa fera humana*; *Fogem as neves frias*; e *Pode um desejo imenso*, todas por nós incluídas no *corpus minimum*, com base na segura metodologia científica da Nova Escola Camoniana Brasileira. De início, observemos que a Camões foram atribuídas dez odes nas duas edições quinhentistas, quatro delas sem a menor condição de integrar o *corpus minimum*. No caso, cinco odes vêm da *editio princeps* (1595) e cinco da segunda edição quinhentista (1598). Aliás, uma dessas cinco odes da segunda edição (RI) é um dos três textos líricos impressos com o poeta vivo: a ode *Ao Conde do Redondo*, Vice-Rei da Índia, publicada nos *Colóquios dos Simples e Drogas e Cousas Medicinais da Índia*, de Garcia d'Orta, em 1563. Estranha-se assim que a primeira edição (RH, 1595) não a tenha recolhido. Isso demonstra mais uma das falhas e lacunas da *editio princeps*. Em seguida, pelo *incipit*, apresentamos o elenco das odes atribuídas ao poeta ao longo da tumultuada tradição impressa do século XVI ao século XX: 1) *Detém um pouco, Musa, o largo pranto*; 2) *Fermosa fera humana*; 3) *Nunca manhã suave*; 4) *Se de meu pensamento*; 5) *Tão suave, tão fresca e tão fermosa*, — que, aliás, não é ode, como já vimos, pois se trata de uma canção em forma de septina; 6) *Aquele Moço fero*; 7) *Aquele único exemplo*; 8) *A quem darão de Pindo as moradoras*; 9) *Fogem as neves frias*; 10) *Pode um desejo imenso*. Na edição de Domingos Fernandes, já aqui referida, figuram mais duas odes: 11) *Já a calma nos deixou*; e 12) *Naquele tempo brando*. Por fim, na edição do Visconde de Juromenha, mais duas foram acrescentadas: 13) *Fora conveniente*; e 14) *Tão crua Ninfa, nem tão fugitiva*. De todas elas, as quatro odes finais, de números 11 a 14, não apresentam a menor possibilidade de integrar o *corpus minimum*, como amplamente justificamos na nossa edição crítica (AZEVEDO E FILHO 1997). A número 13 já foi eliminada na edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira

(1932). Mas os dois autores, sem qualquer razão aceitável, resolveram manter a de número 14, que também veio da edição do Visconde de Juromenha (1861), ambas colhidas no Cancioneiro de Luís Franco (LF), mas sem qualquer indicação de autoria.

Na tradição manuscrita, o que se encontra é o seguinte: no Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro (PR), manuscrito descendente de um cancioneiro também manuscrito, há apenas o *incipit* de uma ode, que é a n.º 9, *Fogem as neves frias*, texto que igualmente figura no chamado Manuscrito Apenso (MA) a um exemplar da edição das *Rhythmas*, 1595, que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa. No Cancioneiro de Luís Franco Corrêa (LF), há somente duas odes, ou tidas como tais: *Fora conveniente*, impressa na edição do Visconde de Juromenha; e *Tão crua Ninfa, nem tão fugitiva*, ambas sem qualquer indicação direta ou indireta de autoria camoniana. No Manuscrito Juromenha, aparecem as odes: *Aquele Moço fero*; *Aquele único exemplo*; *A quem darão de Pindo as moradoras*; *Fermosa fera humana*; *Fogem as neves frias*; e *Pode um desejo imenso*. Portanto, dos cancioneiros trazidos à colação, com odes atribuídas ou atribuíveis a Camões, o Manuscrito Juromenha é o mais rico, com seis textos ao todo. Segundo o nosso critério de crítica autoral, podem ser atribuídas a Camões, de acordo com os dados de que dispõe a crítica até o presente momento, as seguintes odes: *Aquele Moço fero*; *Aquele único exemplo*; *A quem darão de Pindo as moradoras*; *Fermosa fera humana*; *Fogem as neves frias*; e *Pode um desejo imenso*. Ficam à espera de adequada confirmação as odes: *Nunca manhã suave*; e *Se de meu pensamento*, já que para elas não encontramos qualquer testemunho autoral na tradição manuscrita trazida à colação. Com o possível e desejável aparecimento de novos manuscritos quinhentistas, muito provavelmente, tais odes terão condições de figurar no *corpus minimum*. Mas não agora.

Por não atenderem às exigências do nosso critério, ficam também à margem do nosso Índice Básico de Autoria, os seguintes textos: *Detém um pouco, Musa, o largo pranto*; *Já a calma nos deixou*; *Naquele tempo brando*; *Fora conveniente*; *Tão crua Ninfa, nem tão fugitiva*.

Resta-nos ainda considerar a técnica do verso nos seguintes gêneros líricos: elegias em tercetos; oitavas; éclogas e redondilhas.

Comecemos pelas elegias em tercetos, ou seja, composições em *terza rima italiana*, em geral incluídas no gênero elegíaco. A propósito, escreve Henri Morier:

«La terza rima est formée de tercets dont les vers extrêmes, le premier et le troisième, riment ensemble; le second vers fournit à chaque fois les rimes extrêmes du tercet suivant: quand le poète désire terminer ce petit jeu de tricotage, il ajoute un vers à son ultime tercet dont la rime centrale trouve ainsi son écho final. Le nombre des vers du poème entier est donc un multiple de 3, plus 1.» (*Dictionnaire de poétique et rhétorique*, p. 451.)

Observe-se ainda que o último verso pode vir isolado ou juntar-se ao último terceto, formando um quarteto final, que satisfaz à inteligência e ao ouvido. Quando o verso final vem isolado, costuma-se falar, aliás imprópriamente, em estrofe monóstica, pois qualquer estrofe é a reunião de dois ou mais versos. Camões, em suas extraordinárias elegias, soube construir habilmente a *terza rima italiana*, tão bem quanto Petrarca.

De acordo com a nossa metodologia (AZEVEDO FILHO 1998), apenas podem integrar o *corpus minimum* as seguintes elegias em tercetos: *Aquela que de amor descomedido*; *Aquele mover d'olhos excelente*; *Depois que Magalhães teve tecida*; *O poeta Simónides, falando*; *O Sulmonense Ovídio, desterrado*; *Se quando contemplamos as secretas*. Em confronto com as duas edições quinhentistas, verifica-se que o *corpus minimum*, por nós estabelecido, acrescentou uma composição, que é: *Se quando contemplamos as secretas*, inexplicavelmente fora das duas edições quinhentistas, já que figura em cancioneiros manuscritos da época, com atribuição camoniana incontroversa.

No que se refere às oitavas, bem sabemos que elas, no século XVI, foram cultivadas em duas formas: a heroica e a lírica. No primeiro caso, *Os Lusíadas* claramente demonstram que o século XVI foi o século das grandes epopéias, ocupando assim um lugar de alto relevo no seio das literaturas românicas. No caso das oitavas líricas, além dos versos decassílabos, chamados heroicos e sáficos, o esquema de rima varia, não raro apresentando a justaposição de dois quartetos. Nos cancioneiros manuscritos que trouxemos à colação, e são mais de 40 entre éditos e inéditos, encontramos apenas três oitavas expressamente atribuídas a Camões, sem qualquer controvérsia de autoria e com duplo testemunho: 1 — *Como nos vossos ombros tão constantes*; 2 — *Mui alto Rei, a quem os*

Céus em sorte; e 3 — *Quem pode ser no mundo tão quieto*. Estas são as três oitavas impressas na primeira e na segunda edições: *Rhythmas*, 1595, e *Rimas*, 1598. Seus textos foram por nós criticamente estabelecidos no volume a elas dedicado da *Lírica de Camões*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda de Lisboa, 1999. As restantes, em número de nove, em face dos critérios estabelecidos para o *corpus minimum*, não apresentam a indispensável prova de autoria camoniana incontroversa. Trata-se das seguintes: 1 — *Cá nesta Babilônia adonde mana*; 2 — *De uma fermosa virgem desposada*; 3 — *Despois que a clara Aurora noite escura*; 4 — *Divinos ojos cujo ser nos muestra*; 5 — *Duro fado, duro amor nunca cuidado*; 6 — *Perdidos bienes, males ya passados*, 7 — *Quem ousará soltar seu baixo canto*; 8 — *Senhora se encubrir por algu'arte*; 9 — *Esprito valeroso, cujo estado*. Andam, portanto, impunemente, nada menos que nove composições poéticas em oitavas, através dos séculos, no tumultuado universo lírico atribuído a Camões, mas sem qualquer prova de que pelo imortal poeta foram escritas.

As éclogas encontram-se na mesma problemática autoral e textual dos gêneros líricos anteriores. Aliás, será oportuno lembrar sempre que tal situação precária, do ponto de vista ecdótico, não é privativa de Portugal, exatamente porque, em Espanha, o problema era mais ou menos o mesmo, podendo-se inclusive falar numa problemática comum a toda a literatura da Península Ibérica, ao tempo de Camões.

Em nossa edição da *Lírica de Camões*, as éclogas foram agrupadas em dois tomos: no primeiro, já publicado, incluímos as seguintes éclogas: *Ao longo do sereno*, com 579 versos. E *A rústica contenda desusada*, com 302 versos. A primeira écloga apresenta a seguinte estrutura métrica: doze estrofes iniciais de 13 versos decassílabos e seu quebrado de seis sílabas, cada estrofe com o seguinte esquema de rima: abcabccdeedff, num total de 156 versos; longa estrofe com 140 versos decassílabos e rima interna, de tal forma que o vocábulo final do primeiro verso rima com o vocábulo interior (sexta sílaba) do segundo verso. E assim sucessivamente, como se vê:

*Fermosa manhã clara, deleitosa,
que como fresca rosa, na verdura
te mostras bela e pura, marchetando*

*as nuvens; e espalhando teus cabelos
aos verdes montes belos, tu só fazes,
quando a sombra desfazes, triste e escura:*

em *terza* rima italiana, com perfeito esquema de rima (aba; bab; etc.), vem um fragmento de 18 versos decassílabos. A seguir, outro fragmento, também em *terza* rima italiana, com 90 versos decassílabos. O diálogo entre os dois pastores (Agrário e Almeno) prossegue sempre em *terza* rima italiana, num total de 174 versos. Por fim, a composição termina com dois versos isolados, que bem sintetizam a obsessão amorosa de Almeno. Há casos especiais de medida e de ritmo, a saber: verso 42: «com que cresciam as ondas outro tanto». No caso, observe-se a ocorrência de crase intervocabular nos encontros de cresciam + as Verso 168: «trazes a saúde ao pensamento». Aqui há diérese em saúde. O mesmo ocorre no verso 18: «Camanha saúde agora». O modelo seguido por Camões é o da *Écloga II*, de Garcilaso de la Vega, além da influência de vários autores latinos, como Virgílio. Mas nada disso compromete a originalidade do poema, escrito numa época marcada pela estética da identidade. E, muitas vezes, a nosso ver, os textos de Camões superam, poeticamente, os textos tomados como modelo.

A segunda *écloga* acima referida é: *A rústica contenda desusada*, com seus 302 versos decassílabos, dedicados ao duque de Aveiro. Ela combina o estilo bucólico da tradicional *écloga* pastoril, com o novo estilo marítimo da *écloga* piscatória. Agrário e Halieuto são personagens simbólicas, o primeiro ligado ao campo, o segundo ligado ao mar. Agrário do monte, enlouquecido de amor por Dinamene, aqui ninfa campestre, acaba encontrando-se com Halieuto, o pescador, por sua vez perdido de amores por Lemnoria, ninfa do mar. Como núcleo poemático bem expressivo, tem-se a exaltação feita às duas ninfas: a campestre e a marítima. E a longa contenda termina com o fim do dia.

No segundo tomo das *éclogas*, de nossa edição crítica, incluímos as *éclogas* restantes que integram o *corpus minimum*, a saber: *As doces cantilenas que cantavam*; *Passado já algum tempo que os amores*; e *Que grande variedade vão fazendo*.

E passemos às redondilhas. Com a denominação geral de redondilhas encontram-se atribuídas a Camões cantigas, vilancetes, cartas, motes,

voltas, esparsas e trovas, todas ligadas à tradição da chamada medida velha, própria do cancioneiro Geral de Garcia de Resende.

À luz de nossa metodologia, apenas 37 redondilhas (menor e maior) integram o *Corpus minimum*, a saber: *Amores de ãa casada; A morte pois que sou vosso; Aquela cativa; Campos bem-aventurados; Da doença em que ardeis; Dama do estranho primor; De dentro tengo mi mal; Deu Senhora por sentença; Este mundo es el camino; Falso cavaleiro ingrato; Há um bem que chega e foge; Justa fué mi perdición; Mas porém a que cuidados; Menina fermosa; Minina fermosa, e crua; Minh'alma lembrai-vos dela; Olhai que dura sentença; Os bons vi sempre passar; Perdigão perdeo a pena; Quando me quer enganar; Quem no mundo quiser ser; Querendo escrever um dia; Saüdade minha; Se Helena apartar; Sem olhos vi o mal claro; Sem vós e com meu cuidado/Amor cuja providência (variante); Se n'alma e no pensamento; Se não quereis padecer; Senhora, pois me chamais; Senhora, se eu alcançasse; Sôbolos os rios que vão; Triste vida se me ordena; Venceo-me amor, não o nego; Verdes são as hortas; Verdes são os campos; Vós, Senhora, tudo tendes; e Vós teneis mi corazón.*

Em conclusão, diga-se que os versos de cinco sílabas (redondilha menor) são espontâneos e populares na língua portuguesa, que é de ritmo geral trocaico. Como se sabe, as línguas com este ritmo (com vocábulos paroxítonos predominantes) tendem para os versos ímpares de redondilha menor; e os versos de redondilha maior (sete sílabas), além dos versos de 11 sílabas, chamados de arte maior. E as línguas de ritmo geral iâmbico (vocábulos oxítonos predominantes) tendem para os versos pares, como o octossílabo, o decassílabo e o alexandrino, versos de ritmo importado para a língua portuguesa, em geral da língua francesa, que é de ritmo iâmbico dominante. Em suas aulas, Mestre João Ribeiro — eminente filólogo brasileiro — costumava dizer que os versos de redondilha maior e menor são tão espontâneos em nossa língua que, até os desaforos e provérbios, são ditos, em sua maioria, em versos de redondilha menor (Vá plantar batatas!) e de redondilha maior (Quem tudo quer tudo perde). Note-se ainda que os versos de redondilha menor, embora apareçam como versos auxiliares de estrofes compostas, são versos autônomos, em geral resultantes de duas células métricas. Admite apreciável variedade rítmica, entre as quais a trocaica e a dactílica. Quanto aos versos de redondilha

maior, observe-se que também eles são espontâneos e populares na nossa língua portuguesa, apresentando variável esquema rítmico. Em geral, ressalvadas as exceções, que sempre fazem qualquer regra, levam acento tônico interior na 3.^a ou 4.^a sílabas, ou na 2.^a e 5.^a sílabas. Esquemas rítmicos: ó o ó o ó o ó o (ritmo trocaico); ó o o / ó o o / ó o (ritmo dactílico com final trocaico); o ó o / ó o o / ó o (ritmo anfíbraco, dactílico e trocaico). Em versificação, no que se refere ao ritmo dos versos, as denominações usadas pelos especialistas procuram estabelecer uma natural correspondência entre sílabas longas e breves, em latim, e sílabas tônicas e átonas, em português. Veja-se que a língua portuguesa é de ritmo geral trocaico (predominância de vocábulos paroxítonos) e que a língua francesa, por exemplo, é de ritmo geral iâmbico (predominância de vocábulos oxítonos). Comprove-se isso, fazendo-se um levantamento, em qualquer dicionário das duas línguas aqui citadas, da predominância de vocábulos paroxítonos em português e da predominância de vocábulos oxítonos em francês.

BIBL.: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de., *Lírica de Camões. Sonetos*, Tomo I, Lisboa, IN-CM, 1987; id., *Lírica de Camões. Sonetos*, Tomo II, Lisboa, IN-CM, 1989; id., *Lírica de Camões. Odes*, Tomo II, Lisboa, IN-CM, 1997, vol. 3; id., *Lírica de Camões. Elegias em Tercetos*, Tomo I, Lisboa, IN-CM, 1998, vol. 4.

Leodegário A. de Azevedo Filho

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1851-1925). Filóloga, romanista, lusitanista e professora da Universidade de Coimbra.

Carolina Michaëlis, natural de Berlim, descendente de uma antiga família protestante da Alemanha do Norte, cresceu num ambiente intelectualmente estimulante. Era filha de Gustav Michaëlis, professor de liceu de Matemática e posteriormente professor de Estenografia na Universidade Friedrich-Wilhelm (a atual Universidade Humboldt). Dois dos irmãos da futura filóloga também se iriam notabilizar no campo das letras, o pedagogo Carl Michaëlis e Henriette Michaëlis, autora de dois dicionários de Alemão-Português e Português-Alemão. Dos sete aos dezassete anos, Carolina Michaëlis frequentou a Luisenschule, um colégio feminino muito conceituado, dirigido pelo reputado filólogo Eduard Mätzner. Guiada pelo professor Karl Goldbeck, a jovem dedicou-se com afinco e, revelando um notável talento, ao estudo das línguas e literaturas clássicas e das línguas e literaturas românicas. Depois de completados os estudos secundários em 1867, e uma vez que as mulheres não tinham ainda autorização para frequentar as universidades alemãs, Carolina prosseguiu a sua formação como autodidata e com o apoio do antigo professor Goldbeck. Aprofunda e alarga os conhecimentos de línguas e literaturas clássicas e românicas (aprende catalão e português) e inicia a aprendizagem do sânscrito e de línguas e literaturas eslavas e semíticas (a casa paterna era frequentada por alguns professores universitários arabistas). Começa também nesta época a publicar trabalhos sobre língua e literatura espanhola e italiana em revistas alemãs da especialidade, que lhe valem elogios por parte de conceituados romanistas, como Friedrich Diez (1794-1876), Adolf Mussafia (1835-1905) e Gaston Paris (1839-1903). Entre os diversos estudos de Romanística que a autora iria apresentar ao longo da vida contam-se *Studien zur romanischen Wortschöpfung* (Leipzig, 1876), *Studien zur hispanischen Wortbedeutung* (Florença, 1885) e «Contribuições para o futuro dicionário etimológico das línguas hispânicas» (*Revista Lusitana*, 1908). Michaëlis exerce também desde cedo funções de revisora de textos espanhóis e portugueses na editora Brockhaus (Leipzig) e, a partir de 1872, é tradutora e intérprete ajuramentada do Município de Berlim e do Ministério de Negócios Estrangeiros da Prússia.

Os seus trabalhos, muito especialmente a edição do *Romancero del Cid* para a editora Brockhaus (1871), causam boa impressão junto de um grupo de jovens eruditos portugueses com interesse pela cultura alemã, Teófilo Braga, Francisco Adolfo Coelho e Joaquim de Vasconcelos. A filóloga torna-se colaboradora da revista editada pelo grupo e dirigida pelo segundo, *Bibliografia Crítica de História e Literatura* (Porto, 1873-1875), segue com interesse a acesa polémica em torno da versão apresentada por António Feliciano de Castilho do *Fausto* de Goethe e, em 1873, divulga as posições do grupo no artigo «Neues aus Spanien und Portugal», publicado no semanário berlinense *Magazin für die Literatur des Auslandes*. A correspondência com um dos mais ativos polemistas na «Questão do *Fausto*», o musicólogo e historiador de arte Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), levaria ao casamento em 1876. O casal instala-se no Porto e depois de uma paragem nos trabalhos científicos, fruto da necessária adaptação ao novo meio, Carolina reinicia, em 1880, uma intensa atividade dedicada maioritariamente à Filologia Portuguesa. Torna-se uma das mais notáveis e reconhecidas lusitanistas da época, que deixou um vastíssimo rol de publicações, sobretudo em Portugal e na Alemanha (veja-se a listagem de perto de duzentos títulos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos realizada por Moldenhauer).

Carolina Michaëlis de Vasconcelos aplicaria os métodos positivistas (escola de Gustav Gröber) que trazia da Alemanha aos seus estudos de Filologia Portuguesa. O seu trabalho científico apresenta-se como «o maior representante em Portugal do rigoroso método histórico comparativo da ciência filológica germânica daquela época» (DELILLE 1985, p. 11). Por Filologia a lusitanista tinha uma conceção muito vasta, que definia como «o estudo científico, histórico e comparado da língua nacional em toda a sua amplitude, não só quanto à gramática (fonética, morfologia, sintaxe) e quanto à etimologia, semasiologia, etc., mas também como órgão da literatura e como manifestação do espírito nacional» (VASCONCELOS 1946, p. 152). Tratava-se de um estudo que, sem esquecer os contactos com a cultura árabe, procurava integrar a língua e a literatura portuguesas no conjunto das culturas românicas e europeias. Desta valorização dos contactos culturais advinha, entre outros, a importância que a filóloga conferia à tradução, como o atesta o seu interesse pela «Questão do Fausto», e aos estudos de receção, como o

demonstram, por exemplo, os seus trabalhos sobre o teatro de Shakespeare em Portugal.

A maioria dos estudos de Filologia Portuguesa de Carolina Michaëlis de Vasconcelos incide sobretudo no período medieval e renascentista. Entre as numerosas publicações da filóloga, a crítica tende a destacar a edição crítica e comentada em dois volumes do *Cancioneiro da Ajuda* (Halle, 1904), resultado de um trabalho de mais de duas décadas. Além de oferecer resumos dos textos em alemão, esta completa edição é acompanhada de uma profunda investigação bibliográfica, biográfica e histórico-literária. É integrado um levantamento dos trabalhos realizados até então sobre os cancioneiros galaico-portugueses e é levada a cabo a tentativa de recriar as biografias dos autores representados. Os textos são analisados dentro da época de produção, no contexto da literatura medieval da Península Ibérica, atendendo às relações culturais com a França e a Provença. Outros títulos importantes da filóloga são os estudos intitulados «Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch» («Notas marginais ao Cancioneiro medieval português») (*Zeitschrift für romanische Philologie*, 1896-1905), os ensaios reunidos em «Estudos sobre o Romanceiro Peninsular» (*Revista Lusitana*, 1890-1892) e «Estudos sobre o Romanceiro Peninsular. Romances Velhos em Portugal» (*Cultura Espanõla*, 1907-1909) e o «Glossário do Cancioneiro da Ajuda» (*Revista Lusitana*, 1920). São igualmente de assinalar os trabalhos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos dedicados a Sá de Miranda: a edição comentada *Poesias de Sá de Miranda* (Halle, 1885) e o estudo «Novos estudos sobre Sá de Miranda» (Lisboa, 1911). Também para área do teatro português Carolina Michaëlis de Vasconcelos ofereceu valiosos contributos: *Ein portugiesisches Weihnachtsauto: Prática de Três Pastores na Noite de Natal* (Braunschweig, 1881), a edição de um auto português de Natal; as notas preparatórias de uma edição crítica da obra de Gil Vicente, conhecidas como «*Notas Vicentinas*» (*Revista da Universidade de Coimbra*, 1912-1922); *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina* (Madrid, 1922). Em 1897, foi editado em Estrasburgo, no célebre *Grundriss der romanischen Philologie* (*Compêndio de Filologia Românica*) de Gustav Gröber, um título incontornável na obra de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, «Geschichte der portugiesischen Literatur», a primeira história da literatura portuguesa escrita em alemão desde a

apresentada a público por Bouterwek em 1805. Embora figure como sendo da autoria de Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de Teófilo Braga, trata-se na verdade de um trabalho quase na totalidade da responsabilidade da filóloga (ver CORREIA 1986, pp. 35-36; DELILLE 2007, p. 16). Além do papel de divulgação junto do público alemão, esta obra participa igualmente do propósito que norteia grande parte dos estudos de Filologia Portuguesa de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a vontade de contribuir para uma redescoberta e consciencialização dos próprios portugueses do seu património literário e cultural.

Outros títulos que costumam ser assinalados pela crítica são *A Saudade Portuguesa. Divagações Filológicas e Literário-Históricas em Volta de Inês de Castro e do Cantar Velho «Saudade minha? Quando te veria?»* (Porto, 1914 e 1922), uma tentativa de compreender a psicologia nacional através de exemplos da literatura, «O Judeu errante em Portugal» (*Revista Lusitana*, 1887-1889, 1890-1892) e «Uriel da Costa, notas relativas à sua vida e às suas obras» (*Revista da Universidade de Coimbra*, 1922). Também na área da linguística, Carolina Michaëlis de Vasconcelos deixou uma extensa obra. Veja-se, por exemplo, o seu trabalho sobre o infinitivo português (*Romanischen Forschungen*, 1893). Nos três volumes de *Dispersos. Originais Portugueses* (I — Varia; II — Linguística; III — Camoniana) (Lisboa, 1964, 1970, 1972) encontra-se reunida grande parte dos estudos da autora de diversas áreas (literatura, linguística, gramática, história, lexicografia, etnografia, etc.). A filóloga deixou ainda uma importante ferramenta para a aprendizagem de línguas estrangeiras, o *Manual de Conversação, Alemão-Português. Destinado a Colegiais e Viajantes* (com Jaime Connor) (Heidelberg, 1906).

Uma parte considerável das investigações de Carolina Michaëlis de Vasconcelos foi dedicada a Camões. Entre os trabalhos filológicos na editora Brockhaus, antes da vinda para Portugal, conta-se a publicação, em 1873, de *Os Lusíadas* segundo a edição do Visconde de Juromenha. É, porém, em 1880, por ocasião do tricentenário da morte do poeta, que se inicia o trabalho fecundo da filóloga sobre o autor, investigações realizadas em grande parte em colaboração com o célebre camonista Wilhelm Storck, que nessa altura publicou a primeira tradução integral das obras de Camões em alemão. O trabalho conjunto destes lusitanistas abriria uma nova época na história dos estudos camonianos (ver

RODRIGUES 1925, p. 45). Além de acérrimos defensores da lírica de Camões (consideravam-na tão importante como a épica), os filólogos alemães esmeraram-se por impor uma base científica à determinação do cânone camoniano. Até então, um dos maiores problemas no seio dos estudos camonianos prendia-se com as deturpações dos textos do poeta, com a atribuição a Camões de obras que o mesmo não tinha escrito (e a frequente acusação de plágio a alguns dos seus contemporâneos) e o não reconhecimento de textos que eram da sua autoria. As principais críticas de Michaëlis às edições de Teófilo Braga e de Juromenha prendiam-se precisamente com este tipo de questões. Os dois lusitanistas alemães esperavam contribuir decisivamente para a resolução do problema através de um profundo estudo das fontes, de uma exaustiva consulta de arquivos e da comparação com a obra de contemporâneos do poeta. Por isso, dos esforços de Carolina Michaëlis de Vasconcelos de clarificação do cânone camoniano fazem também parte investigações de sua autoria dedicadas à época de Camões e a alguns dos seus contemporâneos, entre as quais se destacam: *Cancioneiro Fernandes Tomás* (Coimbra, 1922), *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (Coimbra, 1924), e, em 1901, a recensão na *Revue Hispanique* à publicação de Joseph Pribsch de *Poesias Inéditas de P. de Andrade Caminha* (Halle, 1898). Ainda que Storck tenha tido de facto um papel pioneiro na tentativa de delimitação da obra camoniana e na verificação da autenticidade de diversos textos, são atribuídos a Michaëlis os mais significativos resultados nesta área (KALWA 1995, p. 51). Storck reconheceu repetidas vezes a importância do contributo para os seus trabalhos do labor de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, tanto pelas informações e dados bibliográficos que lhe facultou como enquanto atenta leitora e crítica da sua obra. As cartas que o camonista lhe dirige atestam a admiração e gratidão pelo impulso que a filóloga dera às suas investigações e pela crítica sempre atenta e pertinente aos seus estudos e traduções (ver VASCONCELOS 1912, pp. 45-49). De facto, já as recensões de Carolina Michaëlis de Vasconcelos aos volumes de Storck, publicadas entre 1880 e 1884 na *Zeitschrift für romanische Philologie*, denotam esse labor crítico. São autênticas análises filológicas dos textos de Camões, bem como estudos críticos das traduções e investigações de Storck. A colaboração entre os dois filólogos culminaria na publicação em português da monumental biografia de Camões da autoria do camonista alemão, *Vida*

e *Obras de Luís de Camões* (Lisboa, 1897-1898), uma obra que é mais do que uma simples tradução. Pelas numerosas notas e correções introduzidas, trata-se de «uma autêntica nacionalização do texto original de W. Storck» (DELILLE 1985, p. 14). Ainda que grande admiradora e impulsionadora das investigações de Storck, Michaëlis nunca hesitou em criticar o trabalho do seu amigo. Na questão da biografia de Camões, considerava que o filólogo apresentava uma imagem muito idealizada do poeta, revestindo-o de «virtudes alemãs», como o sentimento de dever e a busca de felicidade familiar. Discordava também de Storck quando este pretendia que apenas uma mulher fora marcante para o épico, afirmando, em contrapartida, a importância de diversos amores na vida do tempestuoso poeta, entre eles os vividos nas viagens no Oriente. Também as páginas dedicadas a Camões na já referida «Geschichte der portugiesischen Literatur» atestam a frutífera colaboração entre os dois camonistas. Carolina Michaëlis de Vasconcelos salienta o valor dos trabalhos de Storck para os estudos camonianos, mas não deixa de apontar as reservas que algumas das conclusões do filólogo lhe merecem. Entre os numerosos títulos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos sobre Camões, destacam-se ainda, além dos trabalhos já aqui referidos, os diversos artigos publicados, em 1889-1890, no *Círculo Camoneano* e a edição crítica de «Obras de Luís de Camões: Os Lusíadas» (Estrasburgo, 1905-1908) na *Bibliotheca Romanica*.

Como o provam os trabalhos sobre Camões, Carolina Michaëlis de Vasconcelos conferia aos seus estudos literários grande relevo às mulheres que tinham marcado a vida dos poetas portugueses. Este seu interesse por figuras femininas deu ainda origem às biografias que escreveu sobre mulheres ilustres da História de Portugal: «Públia Hortênsia de Castro» (*Arte Portuguesa*, 1895), *A Infanta D. Maria de Portugal (1521 a 1577)* e *as Suas Damas* (Porto, 1902).

Storck foi apenas um dos muitos eruditos e académicos com quem Carolina Michaëlis de Vasconcelos manteve um intenso contacto. Entre os investigadores e lusófilos alemães a quem a filóloga prestou valiosas informações e materiais, destacam-se Joseph Priebisch, responsável pela referida edição *Poesias Inéditas de P. de Andrade Caminha* (Halle, 1898), Theodor Heinermann, autor de uma dissertação sobre os dramas de Inês de Castro na Universidade de Münster em 1914, e Luise Ey, leitora de

Português em Hamburgo e tradutora para alemão de vários autores portugueses, a quem Michaëlis dava regularmente conselhos de leitura e sugestões de tradução. São também numerosos os prefácios que Carolina Michaëlis de Vasconcelos escreveu para obras de amigos e conhecidos. Em Portugal, a filóloga conviveu e manteve contacto epistolar com alguns dos nomes mais relevantes do meio cultural. Antero de Quental, Teófilo Braga, Alfredo Pimenta, Eugénio de Castro, Trindade Coelho e Oliveira Martins são algumas das figuras que faziam parte do seu círculo de amigos e conhecidos.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos desempenhou um papel de grande relevo na divulgação da cultura portuguesa fora de Portugal. A par das publicações antes referidas, há ainda a assinalar os artigos sobre filologia portuguesa com os quais contribuiu para dicionários e enciclopédias estrangeiras (*Brockhaus' Konversationslexikon*, *Meyers Grosses Konversations-Lexikon*; *La Grande Encyclopédie*), bem como os numerosos artigos sobre o meio literário português para jornais e revistas alemãs de divulgação cultural (*Magazin für die Literatur des Auslandes*, *Vossische Zeitung*, *Deutsche Literaturzeitung*). Deve-se ainda à filóloga o impulso para a divulgação de Antero de Quental na Alemanha. Foi por seu intermédio que Karl Goldbeck deu a conhecer a obra do poeta português em Berlim na Gesellschaft für das Studium der Neueren Sprachen (Sociedade para o Estudo das Línguas Modernas) e foi também ela quem recomendou a Storck a tradução dos sonetos de Antero.

Os estudos de Carolina Michaëlis de Vasconcelos valeram-lhe reconhecimento nacional e internacional. Em 1893, recebeu o doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Friburgo e, em 1923, pela Universidade de Hamburgo. Em Portugal, o rei Dom Carlos atribuiu-lhe o oficialato da Ordem de S. Tiago em 1901. Depois da instauração da República, foi nomeada, em 1911, professora ordinária de Filologia Germânica na Faculdade de Letras de Lisboa, mas, por querer continuar a residir no Porto, nunca chegou a exercer, já que pediu e obteve imediatamente a transferência para a recém-criada Faculdade de Letras de Coimbra, onde de 1912 até ao ano da sua morte exerceu funções docentes. Durante todo este período lecionou Filologia Românica e Filologia Portuguesa e desde a entrada na dita faculdade até 1921 ensinou também Língua e Literatura Alemã. As *Lições de Filologia Portuguesa* (Lisboa,

1946) reúnem as mais importantes contribuições do trabalho docente de Carolina Michaëlis de Vasconcelos na área da lusitanística. A filóloga exerceu também funções diretivas na reputada revista *Lusitânia*. O nome da filóloga está assim associado a importantes marcos na emancipação feminina em Portugal. Foi a primeira mulher a ingressar no ensino universitário português e a receber, em 1916, o grau de doutor *honoris causa* pela Universidade de Coimbra. Foi também, em 1911, juntamente com Maria Amália Vaz de Carvalho, a primeira mulher a ser eleita para a Academia das Ciências de Lisboa.

Carolina Michaëlis de Vasconcelos teve ainda um papel notável na divulgação da cultura alemã em Portugal. Promoveu contactos e intercâmbios entre a Faculdade de Letras de Coimbra e universidades alemãs (especialmente Hamburgo e Berlim) e contribuiu decisivamente para a criação, em 1925, do Instituto de Alemão da Faculdade de Letras de Coimbra, o primeiro Instituto de Germanística da Península Ibérica.

Convicta de que a educação era essencial para o desenvolvimento intelectual do indivíduo, Carolina Michaëlis de Vasconcelos empenhou-se na divulgação em Portugal de certos aspetos da sua cultura de origem que lhe pareciam «representar formas de vida mais avançadas, mais justas e adequadas ao desenvolvimento harmonioso do ser humano» (DELILLE 1985, p. 16). Considerava que da Alemanha poderiam tirar-se lições proveitosas para superar certos atrasos que notava no país no campo da educação da primeira infância e da situação da mulher. A sua primeira publicação depois da instalação em Portugal é dedicada precisamente à educação infantil (os artigos sobre a *Cartilha Maternal* e as *Primeiras Leituras* de João de Deus na revista do Porto *O Ensino*, em 1877). Michaëlis empenhou-se na divulgação dos métodos de ensino pré-escolar do pedagogo alemão Friedrich Froebel, publicou alguns artigos na imprensa sobre questões de pedagogia infantil e chegou mesmo a participar, enquanto membro da Sociedade de Instrução do Porto, nas tentativas de criação de um jardim infantil de alta qualidade no Porto. O grande apreço que tinha pela literatura infantil e o valor que lhe conferia na educação e formação do indivíduo levaram-na a empenhar-se no seu fomento. Incentivou amigos escritores portugueses a investirem na produção deste tipo de literatura e esforçou-se por divulgar em Portugal textos de autores estrangeiros (colaborou na seleção, tradução e revisão de

contos de Grimm para a *Biblioteca das Crianças*, coleção de literatura infantil organizada por Henriques Marques Júnior entre 1898 e 1910). Convicta da necessidade de educação das jovens mães, instigou um amigo médico, Sousa Baptista, a traduzir a obra de F. A. v. Ammon, *Deveres Maternos e Educação Primeira da Infância* (Porto, 1902), tradução que a própria reviu e prefaciou.

Ao longo da sua vida, Carolina Michaëlis de Vasconcelos seguiu com interesse os movimentos de emancipação feminina. Dentro do círculo de amigas da juventude em Berlim conta-se Helene Lange, nome que desempenharia papel de relevo no movimento feminista burguês da Alemanha. Teria sido Lange a sugerir Carolina Michaëlis de Vasconcelos como representante das mulheres hispânicas na Liga de Associações Femininas Alemãs, da qual Lange foi presidente durante vários anos (ver DELILLE 1985, p. 25). Em 1896, a filóloga escreveu sobre o Congresso Feminista de Berlim no *Comércio do Porto*. No artigo para o *Handbuch der Frauenbewegung (Manual do Movimento Feminista)* (Berlim, 1901) (publicação dirigida por Lange e G. Bäumer) sobre a situação da mulher na Península Ibérica, «Die Frauenbewegung in Spanien und Portugal» (*O Primeiro de Janeiro* publicaria a tradução portuguesa do texto de Michaëlis em 1902), a filóloga revelou um olhar muito atento à situação da mulher portuguesa e demonstrou ser conhecedora do pensamento dos primórdios do feminismo em Portugal. Carolina Michaëlis de Vasconcelos partilhava com Lange a convicção de que a luta pela emancipação feminina passava irremediavelmente pela educação. Considerava que os problemas da situação da mulher em Portugal eram em primeiro plano uma questão de instrução (analfabetismo nas classes baixas, atavismo intelectual nas altas).

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, uma das mais notáveis lusitanistas do seu tempo, deixou um trabalho assinalável de intermediária entre a cultura alemã e a portuguesa, uma mediação determinada pela maneira como via os dois países. Guardando da cultura alemã uma imagem notoriamente positiva (erudição, disciplina, trabalho), submeteu Portugal frequentemente a um escrutínio crítico, sem contudo enveredar pela arrogância e tentando sempre apontar propostas de correção (ver DELILLE 2007, p. 12). Esforçou-se por aplicar ao estudo da Filologia Portuguesa metodologias de trabalho trazidas do seu país natal, divulgando em

Portugal métodos de investigação e pensamentos que julgava necessários para colmatar o atraso que apontava ao país. O seu contributo para o estudo da Filologia Portuguesa teve o mérito de dar a conhecer, tanto em Portugal, como no estrangeiro, muito especialmente na Alemanha, «riquezas esquecidas da literatura nacional, documentos significativos da nossa cultura» (DELILLE 2001, p. 38). As suas investigações e numerosas publicações tornaram a Lusitanística uma disciplina conceituada não apenas no contexto da romanística portuguesa e alemã, mas igualmente a nível internacional (ver KALWA 1995, p. 50).

BIBL.: BUSSE, Winfried, «Eine Berliner Romanistin in Portugal: Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925)», in www.romanistinnen.de/frauen/michaelisc.html [29-06-2009] 1988; CORREIA, Maria Assunção Pinto, *O Essencial sobre Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Lisboa, Imprensa Nacional, (1986); DELILLE, Maria Manuela Gouveia, «Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925) — uma alemã, mulher e erudita em Portugal», *Biblos*, 1985, vol. LXI, pp. 5-32; id., «Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925): «intermediária nata entre a cultura neolatina e a germânica»», *Revista da Faculdade de Letras «Línguas e Literaturas»*, 2001, vol. XVIII, pp. 33-48; id., «Carolina Michäelis de Vasconcelos: entre duas pátrias», in THORAU, Henry (ed.), *Heimat in der Fremde/Pátria em Terra Alheia*, 7, Deutsch-portugiesische Arbeitsgespräche/Actas do VII Encontro Luso-Alemão, Berlin, Verlag Walter Frey, 2007, pp.11-30; KALWA, Erich, «Die portugiesische Literatur in Lehre und Forschung an den deutschen Universitäten im 19. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Entstehung und Entwicklung der deutschen Lusitanistik», *Lusorama*, 26, 1995, pp. 5-71; MOLDENHAUER, Gerhard, «Bibliografia de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos», *Revista da Universidade de Coimbra*, 1933, vol. XI, pp. VII-XXII; MÜHLSCHLEGEL, Ulrike (ed.), *Dona Carolina Michaëlis e os Estudos de Filologia Portuguesa*, Frankfurt am Main, TFM, 2004; RODRIGUES, José Maria, «D. Carolina Michaëlis e os Estudos Camonianos», *Lusitânia. Revista de Estudos Portugueses*, fascículo X, vol. IV, 1925, pp. 45-60; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, *Lições de Filologia Portuguesa*, Lisboa, Edição da «Revista de Portugal», 1946; VASCONCELOS, J. Leite de, *Carolina Michaëlis: Lista dos Seus Trabalhos Literários Acompanhada de Um Preâmbulo e de Um Apêndice*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1912.

Júlia Garraio

MONTEMAYOR, Jorge de (Montemor-o-Velho, c. 1520-Itália, 1561). Nascido português, para alguns de origem judia (tomou como apelido, castelhanizando-o, o nome da terra de nascimento), a sua vida e o serviço na corte de Castela fizeram-no castelhano, língua na qual escreveu quase toda a sua obra. São poucos os dados certos e muitas as conjecturas relativas à sua vida e família, sobre as quais se debruçaram Sousa Viterbo,

Carolina Michaëlis, Menéndez y Pelayo, Alonso Cortés, entre outros. Deve ter chegado à corte de Castela em 1543, no séquito de dona Maria, filha de D. João III e primeira mulher do futuro D. Filipe II, de cuja capela foi cantor. Falecida esta em 1545, passou ao serviço da infanta D. Juana, entre 1549 e 1552, a filha mais velha do Imperador, futura mãe de D. Sebastião, a quem acompanhou a Portugal (1552) quando casou com o príncipe D. João. Voltou a Castela (1554), viajou possivelmente a Inglaterra por ocasião do casamento de D. Filipe II com Maria Tudor (1554) e com certeza a Itália, onde morreu, conforme se crê, tragicamente. Em Lisboa pode ter conhecido Camões e ter pertencido, como já se escreveu, ao círculo de «alumbrados» da corte portuguesa; no entanto, as suas não longas e pouco continuadas estadias nesta cidade (que não forçosamente tiveram que coincidir com as de Camões), assim como a sua movimentada vida (fruto da sua origem judia, para Américo Castro) não favorecem esta hipótese, da mesma forma que, pela mesma razão cronológica, pareça questionável a sua pertença ao Grupo de Basto, conforme escreveu Carolina Michaëlis.

Ainda que tenha conservado sempre o afeto à sua terra, patente em muitas das composições do seu *Cancioneiro* e no último livro da *Diana*, onde o pastor Danteo se expressa em português (tanto em prosa como em verso) perante a pastora Duarda, além do que a primeira edição desta obra foi publicada em Lisboa, a perda da independência valeu-lhe a inimizade dos seus compatriotas («Proibiram-se em Portugal as obras de Iorge de Monte Mayor parece que em castigo de dar a Reynos estranhos o que devia a este onde nascera», escreveu Lourenço Craesbeeck, na Introdução à *Diana* da edição de Lisboa de 1624).

Além de traduzir, no fim da sua vida, os *Cantos de amor* (Valência, 1560), de Ausias March, escreveu: *Exposición moral sobre el salmo ochenta y seis* (Alcalá, 1584); o *Cancionero* (Amberes, 1554, com sete edições até ao fim do século), com notáveis poesias, preferentemente em metros tradicionais; nos últimos anos, escreveu *De los trabajadores de los reyes*, carta desde Antuérpia a um grande da Espanha (1558) e a *Epístola a Peña*; no entanto, deve a sua fama universal à primeira pastoril escrita em castelhano, *Los siete libros de La Diana* (Valência?, 1559?).

Desde a sua publicação teve um êxito fulgurante, sucedendo-se as imitações e traduções (francês, inglês, alemão, holandês e português); em

castelhano chegou a ter trinta edições desde a sua publicação até fins de século. Êxito que, por outro lado, explica as numerosas novelas pastoris — continuações ou novas, mais de quarenta — que se sucederam até ao primeiro terço do século seguinte. Também na França foi uma das obras mais lidas (com mais de vinte edições até fins do século XVII) da literatura espanhola, pois foi um dos textos mais usados pelos cortesãos franceses do século XVII para aprender castelhano, língua então na moda.

Além do declínio (entre o público mais culto) dos livros de cavalaria, duas razões parecem explicar este êxito: contar histórias felizes num momento de pujante vigência do neoplatonismo na península e a probabilidade de que se trate de uma «obra cifrada» (com personagens da corte, como depois explicou um seu sobrinho-neto), reconhecível para os cortesãos da época, como, de resto, acontecia com outras obras literárias. Começa o relato como o de uma écloga: o pastor Sireno desce chorando das montanhas de Leão, suspirando pelos tempos em que era correspondido por Diana, que agora casou com Délio. A infidelidade converteu-se assim em ponto de arranque de uma sucessão de casos de amor contrariados, narrados em primeira pessoa pelos seus próprios protagonistas — principalmente as pastoras Selvágia, Felismena e Belisa —, até ao momento em que chegam todos ao fastuoso palácio da maga Felícia, perita na cura destas doenças, que lhes proporciona uma poção mágica (com a qual Sireno esquece o seu antigo amor), formando novos pares entre pastores e chegando deste modo todos a um amor feliz do qual apenas fica excluída Diana, convertida numa desconsolada malcasada, caso de que se ocuparia Montemayor numa segunda parte que nunca pôde escrever. Falta, portanto, em *La Diana* uma ação principal, já que a história dos amores de Sireno e Diana converge ao mesmo nível de intensidade narrativa com a dos outros pastores, aspeto que tornou mais atrativa a novela. Duas continuações da obra de Montemayor foram a *Diana* (1563) de Alonso Pérez, de pouca qualidade, e a *Diana enamorada* (Valência, 1564) do notário valenciano Gaspar Gil Polo, excelente na prosa e no verso, mas sem o sucesso do português.

As raízes profundas da bucólica encontram-se na lírica greco-latina (Virgílio e Teócrito), donde toma os seus *topoi* mitológicos; a Idade Média não esqueceu o bucolismo com as pastorais provençais e alguma da poesia galego-portuguesa; mas na península o bucólico está representado,

sobretudo, pelas serranilhas do Arcipreste e as mais refinadas de Santillana, pelas peças do teatro pastoril de Lucas Fernández, Juan del Encina e Gil Vicente e pelas éclogas de Bernardim, Sá de Miranda, Boscán e Garcilaso. O *Cancioneiro* de Juan del Enzina e algumas composições do *Cancioneiro de Palacio* (coletânea de poesia entre 1505 e 1520) contêm poesia pastoril apta para ser cantada e que preludia a moda bucólica. De facto, Montemayor foi um excelente poeta de cancioneiro e a *Diana* será, para além da novela pastoril mais importante na península, também um autêntico cancioneiro de estrofes tradicionais múltiplas. Mas os antecedentes mais claros da obra de Montemayor são a *Arcádia* de Sannazaro (Veneza, 1502), primeira pastoril, traduzida para o castelhano em 1504 — e com mais de sessenta edições até 1646 —, quanto ao cânone do género, mas quanto ao ambiente, cenários, personagens..., o antecedente mais claro da *Diana* é precisamente a obra de um outro português, a *Menina e Moça* (fundamentalmente sentimental, mas também pastoril) de Bernardim Ribeiro, com a qual, dentro da própria obra, Montemayor explicitamente manifesta a sua dívida.

Nesta busca de influências e amizades, esboçou D. Carolina a teoria do Grupo de Basto (em alusão à casa solarenga de Sá de Miranda em Cabeceiras de Basto), no qual participariam, para além do próprio Sá de Miranda, Bernardim, Núñez de Reinoso e, possivelmente, Montemayor e Feliciano de Silva, autores todos eles de certo modo emparentados literariamente. Pensamos, no entanto, que esta clara relação literária não tem por que incluir uma relação pessoal. E se é verdade que a obra de Bernardim mal influenciou na novela sentimental do século XVI, com certeza o fez com profusão na bucólica, como são o *Clareo y Florisea*, de Núñez de Reinoso, e sobretudo em *La Diana*. Influência (ou mesmo reconhecimento) que verificaram também Camões (carta desde Ceuta) e Faria e Sousa (*Fuente de Aganipe*). É por isto que a *Diana* é mais devedora de *Menina e Moça* de Bernardim que da *Arcádia* de Sannazaro, obra que é considerada iniciadora do género e mestre de toda a novela pastoril.

Não se descrevem nela com pormenor os cenários naturais (como se faz, por exemplo, com as descrições das vestiduras das personagens), razão pela que se disse que em Montemayor quase está ausente a natureza. Explicável, até certo ponto, numa novela psicológica onde tão grande número de personagens conta as suas histórias.

Cervantes com *La Galatea* (1585) e Lope de Vega com *La Arcadia* (1598), entre outros, foram alguns dos ilustres continuadores do género. Para além do seu selo na literatura espanhola, esta novela influenciou muito noutras literaturas: inspirou a Honoré d'Urfé (1568-1625) a sua famosa novela *Astrée*, e a Shakespeare *Os Dois Fidalgos de Verona*.

No que à sua escrita diz respeito, sobretudo *La Diana* foi sempre apreciada em Espanha por diferentes críticos. «A prosa de Montemayor — escreve Menéndez y Pelayo — é algo lenta, algo mole; tem mais agrado do que nervo; mas é firme, suave, melódica, expressiva, mais musical do que pitoresca [...]. O defeito capital da *Diana* é o abuso do sentimentalismo e das lágrimas, a falta de virilidade poética, o tom afeminado e enervante da narração.» Já Cervantes emitiu o seu juízo no *Quixote*, quando por boca do padre sentencia: «Sou do parecer que não se queimem mas que se lhe retire tudo aquilo que trata da sábia Felícia e da água encantada e quase todos os versos maiores, e fique-se em hora boa a prosa e a honra de ser o primeiro em semelhantes livros.»

Com efeito, tanto no *Cancioneiro* como nos numerosos versos de *La Diana* são os da tradição poética peninsular de arte menor os mais conseguidos (redondilhas, trovas, voltas, glosas,...). Desde os inícios do século XVI, como testemunham os cancioneiros, impôs-se a moda das estrofes com versos «de volta», a modo estribilho, de origem popular, aptas para ser cantadas, e que foram depois usadas pelos principais poetas cultos peninsulares dos séculos XVI e XVII (Camões, Lope, Góngora...). O *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, de 1511, modelo do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, de 1516, corrobora este êxito com as suas nove edições até 1573. É assim que Montemayor é um razoável poeta de cancioneiro. Neste sentido, podemos falar numa coincidência — e não de influência direta — entre Montemayor e Camões (e, naturalmente, outros poetas). Nos séculos XVI e XVII, a literatura espanhola em Portugal era tão lida como a própria e praticamente todos os escritores portugueses de alguma entidade (exceto A. Ferreira, frei Agostinho da Cruz e mais algum) liam, falavam e escreviam em castelhano, além de se editarem muitas obras castelhanas em Lisboa, Coimbra ou Évora (e portuguesas na Espanha). No caso de Montemayor e Camões, encontram-se motes glosados por ambos os poetas e tomados da tradição popular e não de um contacto pessoal ou por influência literária

(«Amor loco, ¡ay amor loco!, / yo por vos y vos por otro»; «Para qué me dan tormento / aprovechando tan poco...»; «Justa fue mi perdición / de mis males soy contento...»), este também glosado por Boscán).

BIBL.: ARMISÉN, Antonio, «Alegoría e imitación en las coplas de Boscán» *Las Cosas de Menos Pruebas*, BBMP, LIX, 1983, pp. 79-140; id., *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1982; ARTIGAS, Miguel, «Boscán y Garcilaso», prólogo à edição fac-símile da primeira edição de Boscán, San Sebastián, 1936; CAMOENS, Luis de, *Poesías castellanas y autos* (cap. «Camoens y la literatura castellana. Imitaciones y reminiscencias»), ed. e notas de Marques Braga, Lisboa, IN-CM, 1929, pp. 15-20; FUCILLA, Joseph Guerin, *Estudios sobre el petrarquismo*, Madrid, CSIC, 1960; *Obras Poéticas de Juan Boscán*, ed. crítica de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, vol. I, 1957.

Ángel Marcos de Dios

MORAIS, Francisco de (1500?-1572?). Desconhece-se o lugar quer do nascimento quer da morte de Francisco de Moraes, e só por hipótese se admite que viveu entre 1500 e 1572. Fontes discrepantes dão-no como natural ora de Bragança ora de Lisboa; quanto ao fim de seus dias, o bibliógrafo João Franco Barreto apenas recorda um rumor ao escrever que Moraes terá sido assassinado («Dizem»... BARRETO, f. 475v), «a ferro», em Évora. Não há dúvida, porém, de que o seu percurso foi, em larga medida, o de um cortesão: criado (no sentido etimológico da palavra) de D. António de Noronha, 1.º conde de Linhares, manter-se-ia chegado a esta família, ainda quando passou para o serviço do rei e começou por ser incluído entre os moços da câmara do infante D. Duarte (assim o designa um «Rol dos moradores da casa» deste filho de D. Manuel — SOUSA 1948, p. 238; assim o lembra André de Resende) e de seu irmão D. Afonso, a crer nos termos de uma mercê de 2000 réis que, em 1539, o cardeal-infante outorgou a Francisco de Moraes (Corpo Cronológico, I, Maço 64, doc. 112).

D. Duarte faleceu a 20 de outubro de 1540. Em novembro, Moraes partiu para França, como secretário de um filho do 1.º conde de Linhares, D. Francisco de Noronha, que até 1544 ali desempenhou (com sucesso, aplaude Francisco de Andrada, na *Crónica de D. João III*, pp. 862-865) funções de embaixador. Entre 1547 e 1548, voltaria a integrar a comitiva de D. Francisco na sua nova missão como enviado extraordinário a terras

gaulesas. No princípio da década de cinquenta, sempre com D. Francisco e nessa altura também com seu filho, o jovem D. António de Noronha, num périplo que deve ter envolvido uma visita a Sevilha, Morais viajou a Ceuta. Aí ficaria D. António e aí pereceria, em 1553, com cerca de dezassete anos de idade, ao lado do tio, o capitão D. Pedro de Meneses, ou de mancebos como Gonçalo Mendes de Sá (primogénito de Sá de Miranda) — o mesmo D. António a quem Camões não só oferecera a elegia *Aquela que de amor descomedido*, a écloga *A quem darei queixumes magoados*, a dos Faunos (*As doces cantilenas que cantavam*) e as oitavas ao desconcerto do mundo, como havia de dedicar, em genuíno sinal de luto (segundo vinca, na Carta *Desejei tanto ãa vossa*), o soneto *Em flor vos arrancou, de então crescida* e a écloga fúnebre *Umbrano*. Enfim, decerto enquanto homem de confiança dos Linhares, Morais lavrou em 1556 a carta em que D. Inácio de Noronha, o herdeiro do 1.º conde, casado mas sem descendência, abdicava, a favor de D. Francisco, do título e dos bens que lhe cabiam em sucessão.

Do 1.º conde de Linhares, em fevereiro de 1550, havia granjeado o então «escudeiro fidalgo» uma tença vitalícia anual de 12 000 réis (Chancelaria de D. João III, Doações, Ofícios e Mercês, livro 64, f. 184v). Em outubro do ano anterior, D. João III atribuíra a seu «moço da câmara» Francisco de Morais o ofício de escrivão de «um dos navios da carreira da Mina» (*ibid.*, livro 55, fls. 214v-215). Percebe-se a ascensão de Morais no facto de, em 1564, já com estatuto de «cavaleiro fidalgo da casa do cardeal Infante» D. Henrique, haver alcançado o cargo de «recebedor do almoxarifado da cidade de Évora» (Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Doações, Ofícios e Mercês, livro 15, fls. 36v-37). Importa contudo advertir: um fenómeno comum no século XVI — a homonímia — dificulta, em materiais de arquivo, seguir-lhe o rasto e apurar exatamente a sua identificação. Por exemplo, será outro o Francisco de Morais que lutou «na Índia e no cerco de Diu», gozou de benefícios no Oriente e tem o seu óbito registado na paróquia lisboeta da Ameixoeira a 6 de fevereiro de 1576 (Chancelaria de D. João III, Doações, Ofícios e Mercês, livro 61, f. 21v; Registos Paroquiais. Lisboa, Ameixoeira, Mistos, Liv. I, f. 111); outro será o licenciado que se graduou, em 1559, pela Universidade de Salamanca (da *Relação das festas que Francisco I fez [...]*, depreende-se que Morais não sabia latim; e não é verosímil que, cinquentão, se votasse

a lides académicas); é outro, seguramente, o Francisco de Moraes que redigiu o soneto *Quem vem com tanta luz de glória, ornada?*, inserido na *Relaçam do Solenne Recebimento das Santas Reliquias, Que Forão Levadas da See de Coimbra, ao Real Mosteyro de Santa Cruz* (Coimbra 1596, f. 116v).

Cartas, relações, diálogos, a «Desculpa de uns amores», poesia em medida velha e um livro de cavalarias que, entroncando no ciclo lançado com *Palmerin de Olívia* (1511) e *Primaleón* (1512), prolongava um género coroado de êxito desde a edição do *Amadís de Gaula* de Rodríguez de Montalvo (1508): tal a obra composta pelo Francisco de Moraes que aqui se procura caracterizar. Perdeu-se, ao que é lícito supor, mais uma parte do livro de cavalarias, prometida no *Palmeirim de Inglaterra* (a *Crónica do Segundo D. Duardos*, que Gregório de Moraes, filho do autor, terá pretendido dar ao prelo, pois para tal solicitou em 1587 privilégio de impressão — ALPALHÃO, Apêndice n.º 5, p. XXIV); um livro, imperfeito, «no qual tratava de todos os usos das cortes dos outros Reinos, assi políticos, e dos fiéis e católicos, como dos infiéis e bárbaros» (SANTA ANNA, f. 15v); além destas, eventualmente, «obras graciosas e discretas» (BARRETO, f. 476v).

Muito do que Moraes produziu, traz a marca das suas estadas em França, e desde logo no *corpus* epistolar avulta essa experiência: das damas (sem esquecer a favorita de Francisco I, Madame d'Étampes, a cuja beleza seria insensato pôr reservas: «[...] cá, quem lho dissesse que lho parece assi, custar-lhe-ia mais que confiscação de bens» — ALPALHÃO, Apêndice n.º 1, p. VII), capazes de arremedar volteadores, fazendo o pino, ou de jogar à pela, revelando «artelhos» e «giolho» com uma desenvoltura galante que a tradição portuguesa ignorava ou reprovava («sei que cá pareceu mui bem e também sei que em nossa terra não parecera assi» — *As Gavetas da Torre do Tombo*, I, p. 745), falam, com ironia, cartas remetidas ao 1.º Conde de Linhares e a seu compadre, o tesoureiro-mor Fernão Álvares; dos entretenimentos áulicos do Carnaval de 1542, em Paris, ou das festas (inspiradas no *Amadis de Gaula*) do casamento do duque de Clèves, em 1541, também esses textos fornecem notícia; das exéquias de Francisco I, na primavera de 1547, ocupa-se, com minúcia, uma *Relação*. Observador de um mundo palaciano que se compraz em descrever e em comparar com o nacional, Moraes, reivindicando a qualidade de «bom português»,

mostra-se impressionado com o luxo, «especialmente no vestir das mulheres», «tão sem ordem» (ALPALHÃO, Apêndice n.º 1, pp. II, III), ou com o enlevo de Francisco I num séquito feminino de que se recusava a prescindir (não levar as damas consigo seria «maior milagre que aparecê-l’o Espírito Santo» — *As Gavetas...*, p. 745), e interessa-se por fenómenos políticos, como a absolutização do poder do soberano ou a incomodidade da situação da rainha, D. Leonor de Áustria, irmã de Carlos V, que laços múltiplos (era viúva de D. Manuel, madrastra de D. João III e mãe da infanta D. Maria) vinculavam a Portugal.

No regresso à pátria, essas ligações continuariam a frutificar: já depois de D. Leonor ter volvido a Espanha, viúva de Francisco I, é em nome de um velho pedido da «rainha cristianíssima» que Francisco de Moraes lhe envia, em 1550, uma carta onde conta as festas realizadas em Xabregas, a 15 de agosto, em honra do príncipe D. João (um torneio onde — enfatiza — sobressaiu o moço D. António de Noronha). Aí, discriminando os membros ilustres da assistência, refere, encomiástico, D. Maria. Anos antes, provavelmente entre 1544 e 1547 (*i.e.*, no intervalo entre a primeira e a segunda missão diplomática), havia sido num gesto de dupla homenagem — misto de «obrigação» e «serviço» — que presenteara a Infanta com o *Palmeirim de Inglaterra*. Se a dedicatória da edição de 1564-1567 for fiel à da *editio princeps* (e tudo indica que sim, com mínimas variantes atualizadoras), concluiremos que Moraes não se limitou a expor a D. Maria as raízes da sua obra («Eu me achei em França os dias passados»...): pressuroso, asseverava que o empenho em ser-lhe agradável correspondia ao propósito de agradecer «mercês» recebidas de sua mãe.

Reza o frontispício da *Cronica do famoso e muito esforçado cavalleiro Palmeirim Dinglaterra*, na edição eborense de 1564-1567 (datas anunciadas na portada e no colofon, respetivamente), que aquela é a «terceira impressão», executada na tipografia de André de Burgos — como Moraes, «cavaleiro da casa do Cardeal Infante». Quais as duas anteriores? A falta de exemplares da *editio princeps*, que alguns eruditos postularam (com base em vulneráveis argumentos, notou ASENSIO, p. 451) haver sido estampada em França, deu azo, no século XIX, a uma acesa controvérsia: ser ou não ser de Francisco de Moraes o *Palmeirim de Inglaterra* foi a questão. A mais remota publicação desta história era a que se achava no *Libro del Palmerin de Ingalaterra* (Toledo, 1547-1548), em

cujos prólogo — «El Auctor al lector» — se respigava o acróstico «Luis Hurtado autor [...]»; por causa do anonimato da edição de 1564-1567 (a mais antiga atestada do texto em português), alvitrou-se que o original seria o castelhano e que Morais não passaria de um tradutor. Todavia, trabalhos como os de William Purser (preludiados pelos de Manuel Odorico Mendes, Nicolás Díaz Benjumea, Carolina Michaëlis de Vasconcelos) derrubaram esta tese, advogada por figuras como Vicente Salvá e Pascual de Gayangos. *Palmeirim de Inglaterra* é criação de Francisco de Morais: o cotejo do texto português com a versão castelhana basta para o garantir.

Conjeturas como as de Carlos Rubio Pacho, sustentando que a versão castelhana teria sido a primeira a sair em letra de forma, preparada a partir de uma cópia manuscrita do texto português, pecam por rasurarem dados iniludíveis e por não escutarem os avisos de Eugenio Asensio: «El tremendo desgaste de los libros de caballería ha consumido buen número de sus ediciones primitivas [...]»; «De vez en quando remotas bibliotecas, casi siempre extranjeras, sacan a luz de sus polvorientos estantes una perdida antigualla [...]» — ASENSIO, p. 451). Precisamente, em 2009 foi desencantada por Margarida Alpalhão uma edição quinhentista do texto português, distinta das duas que, desse século, sobreviveram — a de 1564-1567 e a de 1592. Truncado, o exemplar (TO-BI-2-U3 NR 533, Cigarral del Carmen — Toledo) carece das folhas iniciais e das finais, pelo que não proporciona elementos decisivos para deslindar se se trata de um espécimen da *editio princeps*, mas recompensou indagações filológicas, abriu caminhos de pesquisa e tornou claro, por confronto, que a edição que representa, muito idêntica à de 1564-1567, não foi sujeita à forte censura que alterou a de 1592 (censura do Santo Ofício e, quiçá, censura dos próprios mentores da publicação, que antecipariam o expurgo fosse por escrúpulo intrínseco fosse por imperativo estratégico, na mira de facilitar a obtenção das licenças de lei).

Tenha ou não sido impresso além Pirinéus o *Palmeirim de Inglaterra*, é indesmentível que, à semelhança das epístolas e das relações elaboradas por Morais, o livro de cavalarias guarda memória do contacto com a França, de acordo, aliás, com uma permeabilidade à infiltração ou ao reflexo da História que é comum neste género. Por exemplo, realça-se a geografia na trama fabulosa para localizar nos arredores de Dijon uma

extensa aventura, e, em sucessivos capítulos (137-147), formular juízos sobre costumes gauleses. Nesta sequência, não é apenas a personagem do rei que reveste traços análogos aos que Moraes privilegia, nas suas cartas, quando retrata um Francisco I liberal e femeeiro («o contentamento de ver tão grande frota de damas, tanta diversidade de trajos, lhe fazia esquecer todas as outras cousas» — MORAES, III, p. 149). As protagonistas (senhoras orgulhosas, vaidosas, desdenhosas...) têm nomes reais, e uma particular coincidência gera, por acréscimo, um efeito autobiográfico caricatural: o cavaleiro em foco (Floriano, na ocasião um sedutor derrotado, cuja predileta é a altiva «Torsi») constituirá uma distorcida imagem do autor, atendendo a que num outro texto de Moraes — confissão de uma paixão serôdia, batizada como *Desculpa de uns amores* — «Torsi» se chama a amada, não menos dura e isenta?

Desculpa de huns amores que tinha em Paris com hũa dama Francesa da Raynha Dona Leanor, per nome Torsi, sendo Portuguez, pela qual fez a historia das Damas Francezas no seu Palmeirim (clama ou desvenda o título patente na edição — póstuma — de 1624) é também obra de França. Melhor: é um «opúsculo» em que a tematização das eternas surpresas e desgraças infligidas por Eros se desdobra na tematização das desventuras sofridas por quem habita «estranha terra», imerso em «estranha língua»: a exibição do drama íntimo e do jogo de «extremos», obedecendo ao padrão cortês e adotando a linguagem dos cancioneiros, propicia comentários quer acerca da diferença linguística como estorvo à comunicação («nem me entende as palavras nem a vontade com que as digo, para poder julgar se são geradas na alma ou ditas per costume, desacompanhadas da fé, como nesta parte costumam» — MORAES, III, 2, p. 43) quer acerca das implicações da escolha do idioma na expressão poética («hei que faço injúria à minha natureza, querer bem como português, e escrevê-lo em castelhano» — MORAES, III, 2, p. 42). Em suma, por arte e engenho, amor vai atraindo tópicos candentes: o elogio da língua materna — em voga, nesta época de defesa das línguas vulgares, e reiterado na dedicatória do *Palmeirim* — anda a par da assunção de um sentido identitário; o bilinguismo cultural não dissolve a noção de fronteira.

Nobilitado pela fama de que num rei ou num príncipe (D. João III ou o infante D. Luís) residiria a sua verdadeira paternidade, *Palmeirim de Inglaterra* teve no cap. VI da Parte I do *Quijote*, de Miguel de Cervantes,

testemunho de uma entusiástica receção. Em pleno século XVI, porém, Camões terá sido igualmente um leitor curioso do *Palmeirim*, e não apenas por abraçar seus usos linguísticos (conforme investigou José Maria Rodrigues) ou por, da «tenção de Miraguarda» (na narrativa, uma aventura exigida por esta *belle dame sans merci*, tão fria como caprichosa para com quantos dela se enamoravam), retirar o mote da cantiga *Da lindeza vossa*: para lá de indícios esparsos de simpatia, para lá da probabilidade de os seus passos se terem cruzado em torno da casa de Linhares e da corte joanina, houve uma mundividência que, sem os confundir, aproximou Luís Vaz e Francisco de Moraes.

Não custa aceitar que o Camões pronto a inventar um Duriano como o do *Auto de Filodemo* e a escrever as cartas em prosa que Jorge de Sena, no *Discurso da Guarda*, apelidaria de «tão descaradamente divertidas», se deleitasse com as aventuras de um Don Juan *avant la lettre* como Floriano do Deserto — irmão gêmeo do herói Palmeirim, que, por um esquema ficcional típico nos livros de cavalarias, surge como equiparável em valentia mas diametralmente oposto na atitude amorosa (faceta que na edição de 1592 seria objeto de drástica censura e, em alguns lugares, de hábil transformação). Ora, se a fina ironia com que Moraes molda este Floriano predador arrasta consigo a multiplicação de personagens femininas, vistas por lente misógina (a vaidade, a inveja, a ingratidão, a hipocrisia — enfim, uma panóplia de maus afetos, tudo isso «é regra geral antre elas» — MORAES, III, p. 108), tal rumo fascinaria Luís Vaz, em cuja lírica se evoca (com estupendo *pathos*) «o engano» masculino («despois que a meu mando as sojugava, /com amor as matava, que eu não tinha» — *A instabilidade da fortuna*) e se acumulam textos mordazes — *maxime*, em redondilha — sobre a crueldade das damas e as fraquezas que se lhes poderia diagnosticar. Moraes glosou as sem-razões do amor; Camões brilhou nesse coro alimentado por uma corrente funda e copiosa.

Erradamente julgaríamos que a esteira do *Palmeirim de Inglaterra*, na obra do Poeta, só é detetável em géneros de mais baixa cotação na hierarquia classicizante das letras. Pelo contrário: um assunto político, religioso e cultural decisivo no livro de cavalarias — a cisão entre Cristandade e Infiéis — anima textos de oitava rima como *Mui alto rei, a quem os Céus em sorte*, mas sobretudo anima a epopeia, onde Camões difundiu esta perspetiva com alicerces cruzadísticos e fumos imperiais, já

perfilhando a desconfiança em relação ao muçulmano, já exortando à reconquista de Jerusalém (em sintonia com o coevo Jorge Ferreira de Vasconcelos e numa livre imitação de Ariosto), já atiçando o impulso bélico contra Marrocos. E se o livro de Morais denuncia, aqui e ali, um contraste inquietante entre o mundo ficcional de *illo tempore*, dominado por uma aristocracia disposta a briosos sacrifícios, e o presente histórico, ferido de declínio, Camões acompanha-o, quer quando, no fecho do Canto VI, enaltece a virtude e apela à recuperação, pela nobreza, de um *ethos* guerreiro, quer quando, perante o mais cavaleiresco passo d'*Os Lusíadas* (o episódio dos Doze de Inglaterra), obriga o leitor a inquirir: que significa a escolha de Veloso — o fanfarrão do Canto V — como narrador de feitos de paladinos de outras eras, celebrados como exemplo a emular?

Autor estimulante, Francisco de Morais foi ousado ao eleger estas e outras questões melindrosas como núcleo dos seus diálogos (três, cada um a duas vozes: Fidalgo-Escudeiro; Cavaleiro-Doutor; Regateira-Moço da Estribeira), que, editados pela primeira vez em Évora, em 1624, por iniciativa de Gaspar de Carvalho, cedo devem ter circulado manuscritos. O terceiro, um dueto plebeio, parodia as cartas de amor compradas na praça (um negócio familiar a Camões, que na missiva da Índia — *Desejei tanto ãa vossa* — alude à incumbência de «escrever muitas cartas para o Reino»?) e delicia pelo visualismo (exercícios de hipotipose...) com que se pintam trajes ou o interior de uma casa humilde. Quanto aos outros dois diálogos, são duelos, e o impacto que surtem decorre dos choques que encenam e de quanto esse combate pode simbolizar.

Camilo Castelo Branco explorou estes textos, recenseando variantes substanciais entre o texto impresso (censurado...) do Diálogo I e algumas versões inéditas, que conservam o arremesso de farpas aos fundamentos do ducado de Bragança. Para Camilo (o que é uma fantasia de romancista), essa audácia teria sido fatal e explicaria a morte violenta do autor. Irrefutável, sim, é a causticidade das falas do escudeiro, em que Morais se reveria, sem resistir a arquitetar até uma *vendetta*: o fidalgo, que canaliza toda a energia para vexar o interlocutor, não tem senão uma mula; o escudeiro ostenta borzeguins «alfanados», monta um cavalo de raça e, no «terreiro», emancipa-se: «Passeai com outrem e perdoai-me esta descortesia, e em casa fazei-me o que quiserdes» (MORAES, III, 2, p. 20).

Pormenores deste jaez em nada são despiciendos. Morais não constrói diálogos amenos, à maneira clássica (platónica ou ciceroniana), pródigos em personagens e generosos na sugestão de um rico ou idílico cenário, como os *Asolani* de Bembo ou o *Cortegiano* de Castiglione. A sua matriz é o colóquio tal como Erasmo o cultivara: não o colóquio que, para atingir metas pedagógicas, assenta na óbvia e simples destrinça da autoridade dos intervenientes (mestre-discípulo, pai-filho...), mas o colóquio apostado em evidenciar problemas.

No Diálogo I de Francisco de Morais, é flagrante a tensão entre conceções da economia social: a do escudeiro, que argui a importância do mérito, da vontade de ser e do direito de medrar; a do nobre, que denigre essa ambição e, sem lhe contrapor um comportamento produtivo, não suporta a concorrência. No Diálogo II, o doutor entrincheira-se na ideia de que nas leis consiste a ordem e a justiça do reino; o cavaleiro alega que nem as leis são fiáveis (antes se emaranham, como teias nocivas) nem os letrados protegem o império, tão vasto quanto vário, englobando gentes e terras onde não vigoram os códigos portugueses. Mais do que a verdade destas razões, cumpre avaliar a luta retórica que com elas se urde: o ataque pertence ao escudeiro e ao cavaleiro. Num caso como noutro, as personagens do fidalgo e do doutor são fragilizadas e colocadas em xeque por uma argumentação que as ultrapassa e as esvazia: o letrado (acusa o cavaleiro, sem poupar detalhes crus) omite e sofisma; o fidalgo (*aquele fidalgo*, acusa o escudeiro) não encarna a autêntica ancestral fidalguia, cujo timbre era a admiração pelos homens de fibra e a sua paga com um digno galardão.

De novo, há que reparar: Morais é corroborado por Camões na aclamação da virtude, mas não na defesa subtil dos escudeiros (recordem-se os *Disparates da Índia*); dele diverge, ainda, no que à guerra concerne. Morais (é lúdimo suspeitar) parece ensombrado pelo ceticismo de Erasmo de Roterdão; Camões, eufórico, reduz as críticas a discretos e ambíguos trechos. No Canto II da epopeia, breve e nebulosa é a insinuação do carácter inglório da força aplicada contra as mesmas «ovelhas» com as quais — perentoriamente se afirmara, estrofes antes — seria fraqueza agir como «leão» (I.68); versos da elegia *O Poeta Simónides falando* desconcertam pelo sumário da destruição cometida por «ũa armada grossa», «com pouco trabalho», contra o rei de Porcá e sua «gente no curvo arco exercitada»

(uma proeza de «cavaleiros»?). Em geral, os textos camonianos encarecem o triunfo na «sanguinosa guerra». Ao invés, atravessa a obra de Morais uma dúvida acre: teatro de bravura, não será a guerra um inferno?

Longe de João de Barros, que a sublimou ludicamente na *Cronica do emperador Clarimundo donde os Reys de Portugal desçendem* (1522), Morais, embora professando quer a animosidade antiturca que agitou a cultura europeia do século XVI quer um olhar belicista (arreigado, no Portugal de Quinhentos) sobre o Norte de África, tendeu a devassar, no *Palmeirim de Inglaterra*, os meandros e o reverso da guerra: a dor e o luto que semeia, as perdas que devastam os dois lados da contenda, a irracionalidade que lhe serve de rastilho. Ou, por outro viés, escancarou, no diálogo entre o cavaleiro e o letrado, o saldo de frustração que de tanto risco afinal advém: «Guarde-vos Deus de ver capilar no campo, bandeiras despregadas, touca muito foteada, azagaia comprida, com fains mais agudos e reluzentes que espelhos, e o perro que o brande junta-lhe o conto com a ponta, e pegais-vos às comas, ourinais pela sela, e oxalá parasse aqui a cousa; e, se escapais com vossa honra, vindes ao reino, entraís em requerimento, e primeiro vedes o fim à vida que ao despacho» (MORAES, III, 2, p. 29).

Lê-se numa anedota quinhentista, que, «havendo um ano falta de água e fazendo-se por isso muitas procissões, queimaram um homem no Rossio de Lisboa, por culpado no pecado nefando, e o secretário disse a Francisco de Morais que por aquilo não chovia». Morais terá retorquido: «Pelos pecados que só Deus pode castigar, e não o rei, por estes é que nos castiga» (*Ditos Portugueses...*, p. 186). A opinião distingue a esfera humana e a divina, o juízo terreno e o transcendente, e esse fora o lema de Erasmo, que o repetira e fixara, lapidar, em colóquios como «Puerpera» («*Quod hominibus videtur maximum, id Deo fortasse videtur nullius momenti.*») — Aquilo que aos homens parece de máxima importância, a Deus parece talvez irrelevante — *Colloquia*, p. 712). Seria tentador associar-lhe a não menos erasmista ponderação dos «acidentes humanos» ou da «fraqueza da carne» entre religiosos, no capítulo 106 de *Palmeirim de Inglaterra* (MORAES, II, p. 227). Qualquer um destes exemplos manifesta uma liberdade de espírito que, por meados do século, a prudência desaconselharia (recordem-se os processos inquisitoriais contra os lentes de Coimbra ou contra Damião de Góis) ou que um entendimento

pós-tridentino de «ũa verdade que nas cousas anda» (Camões, *Se quando contemplamos as secretas*) impeliria a apagar.

Do desassombro erasmista de Morais, não há paralelo em Camões. Se n' *Os Lusíadas* o poeta vitupera o clero acomodado ao sossego áulico ou alheado dos valores puros do Cristianismo, fá-lo para repreender o desvio ao dever, que toma como absoluto, e não para considerar a natureza humana — ameaçada pela contingência e o erro — de quem envereda pela vida religiosa. A diferença etária entre ambos pesou? Pesou o facto de um escrever muito antes de terminado o Concílio de Trento, enquanto o outro já sofreu a influência da viragem contrarreformista? Provavelmente. Certo é que, para conhecer o século XVI e para melhor pensar sobre Camões, é necessário calcorrear e compreender uma obra como a de Francisco de Morais. Não diremos que *vale a pena*: o mundo, suas mudanças e novidades são sempre interessantes quando autores desta têmpera têm a palavra.

Para lá das edições quinhentistas do *Palmeirim de Inglaterra* e das traduções (castelhana, italiana e francesa) então levadas a cabo, no século XVII foram impressos os *Dialogos* de Francisco de Morais (livrinho que agregava ainda a *Desculpa de huns amores* e a carta redigida em nome de D. Inácio de Noronha). Os três robustos volumes dados à estampa em 1786 reuniram toda essa *Obra*, que a edição democrática de 1852 voltou a divulgar, em formato de bolso. Em 1946, a brasileira Editora Anchieta publicou em São Paulo estes textos. No século XX, em Portugal, só a antologia de Rodrigues Lapa e as adaptações juvenis organizadas por A. Lambert da Fonseca (*O Palmeirim de Inglaterra; No Castelo de Almourol*) lembraram Francisco de Morais.

BIBL.: ANTT, Corpo Cronológico, I Parte, Maço 64, doc. 112; ANTT, Chancelaria de D. João III, Doações, Ofícios e Mercês, livros 55, 61, 64; ANTT, Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Doações, Ofícios e Mercês, livro 15; ANTT, Registos Paroquiais, Lisboa, Ameixoeira, Mistos, Liv. I.

ALMEIDA, Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e, *Livros Portugueses de Cavalarias. Do Renascimento ao Maneirismo*, dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1998; ALPALHÃO, Margarida M. de J. Santos, *O Amor nos Livros de Cavalarias — o Palmeirim de Inglaterra de Francisco de Moraes: Edição e Estudo*, dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, policopiada, 2009; ANDRADA, Francisco

de, *Crónica de D. João III*, introdução e revisão por M. Lopes de Almeida, Porto, Lello & Irmão, 1976; ASENSIO, Eugenio, «El *Palmeirim de Inglaterra*. Conjecturas y certezas», in *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1974, pp. 445-453; BARRETO, João Franco, *Bibliotheca Lusitana* (manuscrito, Biblioteca Nacional de Portugal, Sala de Reservados); BRANCO, Camilo Castelo, *Narcóticos*, 3.^a ed., revista e prefaciada por Fernando de Castro Pires de Lima, Porto, Livraria Simões Lopes, 1958; *Ditos Portugueses Dignos de Memória. História Íntima do Século XVI*, 3.^a ed., anotada e comentada por José Hermano Saraiva, Lisboa, Publicações Europa-América, 1997; ERASMO, *Colloquia*, projeto editorial e introdução de Adriano Prosperi, edição bilingue por Cecilia Asso, Torino, Giulio Einaudi, 2002; LAPA, Rodrigues, «Prefácio», in MORAES, Francisco de, *Palmeirim de Inglaterra*, 2.^a ed., seleção, argumento, prefácio e notas de [...], Lisboa, Textos Literários, 1960, pp. v-xv; MATIAS, Elze Maria H. Vonk, «O «Diálogo Primeiro» de Francisco de Moraes», *Revista da Faculdade de Letras*, IV série, n.º 3, Lisboa, 1979-1980, pp. 501-519; MIGUEL, António Dias, «Un inédit attribué à Francisco de Moraes: les «Exequias de Francisco de Valoys... Rey de França»», *Bulletin des Etudes Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, Nouvelle Série, XVIII, 1954 (Livraria Bertrand, 1955), pp. 57-80; id., «Carta que Francisco de Moraes enviou a Raynha de França em que lhe escreve os tor/neos, e festa que se fes em Xabregas era / de 155...», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian. Homenagem a Maria de Lourdes Belchior*, Lisboa-Paris, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, 1998, vol. XXXVII, pp. 127-154; MORAES, Francisco de, *Obras de [...]*, 3 tomos, Lisboa, Escriptorio da Bibliotheca Portugueza, 1852; id., «Carta [...] ao conde de Linhares com notícias de França. Melu, 1541, Dezembro, 10», in *As Gavetas da Torre do Tombo*, I (Gav. I-II), Lisboa, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, 1960, pp. 744-747; PURSER, William, «*Palmerin of England*». *Some remarks on this romance and on the controversy concerning its authorship*, Dublin, Browne and Nolan, 1904; REZENDE, André, *Vida do Infante Dom Duarte*, Lisboa, Of. da Academia Real das Sciencias, 1781; RODRIGUES, José Maria, *Fontes d'Os Lusíadas*, 2.^a ed., prefácio de Américo da Costa Ramalho, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1979; RUBIO PACHO, Carlos, «En torno a la editio princeps del *Palmerín de Inglaterra*», in *Amadís de Gaula: Quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, editores José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marin Pina, com a colaboração de Ana Carmen Bueno, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 711-729; SANTA ANNA, fr. Diogo, *Memorial Fidelissimo da Nobilissima Asçendença e Antiga Genealogia de Bento de Moraes Pimentel, Cofre do Antiguissimo e Nobilissimo Apelido dos Moraes Pimenteais, Cujo Solar Hê o Castelo de Bragança, nos Reinos de Portugal, e Provincia de Tralos Montes* (Biblioteca Nacional de Portugal, Cod. PBA 64); SARAIVA, José Hermano, *Elementos para Uma Nova Biografia de Camões*, Lisboa, Academia das Ciências, 1978; SOUSA, D. António Caetano de, *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, nova edição revista por M. Lopes de Almeida e César Pegado, t. II, parte II, Coimbra, Atlântida — Livraria Editora, 1948; VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, «Recuperação de um texto de Francisco de Moraes: *Relação das Festas que Francisco I Fez das Bodas do Duque de Clêves com a Princesa de Navarra no Ano de 1541*», *Península*, Instituto de Estudos Ibéricos/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n.º 4, 2007, pp. 267-300; id., «Introducción», in *Palmerín de Inglaterra (Libro I)*, Edição de [...], Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp. IX-XL.

Isabel Almeida

MORGADO DE MATEUS E A EDIÇÃO D'OS *LUSÍADAS* (O). D.

José Maria do Carmo de Souza Botelho Mourão nasceu no Porto a 9 de março de 1758. Era filho de D. Luís António de Souza, governador da província de São Paulo e Minas, no Brasil, e de D. Leonor de Portugal. Decorreu a sua infância no transmontano Solar de Mateus e na Quinta das Laranjeiras em Lisboa. Aos oito anos entra no Colégio Real dos Nobres, que acolheu os primeiros alunos em 1766. Era um dos mais jovens, mas desde logo, muito aplicado na leitura dos livros que lhe emprestava o seu professor de retórica, José Caetano de Mesquita: Crónicas de Fernão Lopes, Rui de Pina, Castanheda, as *Décadas da Ásia* de João de Barros. Aos catorze anos matriculou-se na Universidade de Coimbra e teve como lente de Matemáticas José Anastácio da Cunha. Depois das aulas, o matemático-poeta e o jovem conversavam sobre literatura. Cunha explicava-lhe os autores clássicos italianos, franceses e ingleses. Formava o seu gosto literário e fazia-o praticar os idiomas desses grandes autores. Sobretudo, José Anastácio, apaixonado por Camões, deu a conhecer ao seu discípulo *Os Lusíadas*, fê-lo apreciar o lirismo da obra e ao mesmo tempo, o relato épico e histórico. Nunca mais o estudante esqueceu as lições do professor que foi o seu «mestre, mentor, amigo», o seu guia, como o escreveu anos depois.

Formado em Matemáticas, Souza parecia destinado à uma carreira de engenheiro real ou de oficial de Artilharia. Por gosto, por tradição de família, assentou praça no regimento de Dragões de Chaves. Aos 22 anos tem a patente de alferes. No dia 23 de novembro de 1783 casa com D. Maria Thereza de Noronha. A jovem esposa morre dois anos depois, após ter dado à luz um filho, D. José Luís. Em janeiro de 1785, sempre em Chaves, «oficial que se distinguiu muito fora do comum» como o julgava o seu coronel, João Slessor, Souza é capitão, prometido à brilhante carreira militar. Mas em maio de 1789, por ordem real, recebe o título de alcaide-mor da cidade de Bragança. Dois anos depois é conselheiro d'El-Rei. Em setembro de 1791, é nomeado ministro e enviado à corte de Estocolmo. Inicia uma carreira diplomática. Depois da Suécia, foi assumir as mesmas responsabilidades de embaixador de Portugal em Copenhaga, em 1797. Foi nomeado ministro na corte de Viena de Áustria em setembro de 1800 — mas não ocupou o lugar, pois o Príncipe Regente envia-o para Madrid.

Missão difícilima, concluída, apesar das advertências premonitórias de Souza, nas vésperas da desastrosa Guerra das Laranjas. Em janeiro de 1802 é nomeado ministro em Paris e casa em outubro com Madame de Flahault, viúva do Conde de Flahault, romancista talentosa que o introduz nos salões de Paris. Assiste aos sobressaltos da evolução da política interna francesa — a ascensão de Bonaparte, primeiro-cônsul. Em Portugal, intrigas de corte e mudanças no Gabinete de Lisboa põem fim à sua missão em Paris em outubro de 1804. É nomeado ministro na corte da Rússia. Porém, novas intrigas fazem-no perder a sua missão em São Petersburgo. Estas intrigas decorrem da oposição entre os partidários, na corte de Lisboa, de uma aliança arriscada com os governos franceses procedentes da Revolução de 1789 e os fiéis à velha aliança com a Inglaterra, entre os quais Souza se situa. Já viajava pela Alemanha rumo à Rússia quando, em Berlim, em fim de julho de 1805, recebe um despacho do ministro de Estado António de Araújo, que era favorável à aliança com a França. O Príncipe Regente D. João dispensa D. José Maria de Souza da continuação dos seus serviços na carreira diplomática, faz-lhe mercê de um lugar de conselheiro da Fazenda. O Morgado permanece primeiro em Berlim com a esposa; ali recebe a notícia da sua eleição para a Academia Real das Ciências de Lisboa. Prolonga-se a estada em Berlim e depois em Göttingen. O casal passa o inverno de 1805-1806 na Haia. Finalmente, em junho de 1807, instala-se em Paris. Abre-se o seu salão do Faubourg Saint-Honoré. O Morgado de Mateus recorda as conversas que teve com um português amigo, o mineralogista José Bonifácio de Andrada e Silva, quando o investigador e o diplomata em funções em Copenhaga discutiam os méritos de Tasso e de Camões.

D. José Maria pôs em paralelo os méritos da *Jerusalém Libertada* e d'*Os Lusíadas*. Andrada punha a *Jerusalém* acima de tudo; Souza estava convencido da superioridade da epopeia nacional. Surgiu-lhe então, a partir da redação deste primeiro ensaio em defesa de Camões, a ideia de preparar «uma soberba edição» do poema que julgava esquecido, menosprezado pelos seus compatriotas, até pelos mais cultos, como Andrada, antigo colega da Universidade de Coimbra. Agora, livre de preocupações diplomáticas, Souza torna a sonhar com o projeto esboçado dez anos antes. Na realidade, houve uma primeira tentativa com António de Araújo, ministro enviado a Haia, em 1798. Araújo andou à procura do

manuscrito original d'*Os Lusíadas*, a partir de afirmações de Francisco Manuel do Nascimento: Filinto Elysio pretendia ter encontrado o manuscrito autêntico na biblioteca dos duques de Beauvilliers... Mas Araújo não se dispôs a realizar um exame pormenorizado do manuscrito para verificar se era apócrifo. Abandonou o projeto da edição.

Em 1801, Souza dirigiu-se ao seu primo, D. Rodrigo de Souza Coutinho, também seu condiscípulo no Colégio dos Nobres, Inspetor da Imprensa Real. D. Rodrigo chegou a contactar Vieira Portuense para que o artista fizesse as gravuras. Francesco Bartolozzi foi também contactado. Mas surgiu nova desilusão; o contexto europeu não ajudava. Porém, o tenaz fidalgo não desistiu. Reuniu elementos literários para redigir um compêndio de História portuguesa, a biografia de Camões e um juízo sobre a epopeia. Procurar artistas e impressor era mais fácil do que conseguir em Paris os documentos para a redação do ensaio da História de Portugal. Foi necessário renunciar a essa parte da futura edição e preocupar-se com a parte essencial do livro: o texto do poema.

Ajudado por seu sobrinho, o visconde da Lapa, que vivia em Lisboa, Souza conseguiu reunir dez edições da epopeia, publicadas entre 1597 e 1815 em Portugal. A mais antiga era a de Manuel de Lyra, sem data nem título, outra de 1597, ambas afirmando serem conformes à edição *princeps* de 1572, e fornecendo o texto integral. Sabe-se que a Inquisição censurou parte do Canto IX na edição de Manuel de Lyra, publicada em 1584. Chegou-lhe às mãos a edição de Manoel Corrêa, impressa por Pedro Craesbeeck em Lisboa, em 1613. Apresentava uma introdução de Pedro de Mariz e os comentários de Manoel Corrêa. Depois, a edição de 1631, impressa por Pedro Craesbeeck. João Franco Barreto completou-a com um índice dos nomes próprios. Afirmava ter corrigido o texto de muitos erros. Souza sentiu-se particularmente satisfeito por possuir a edição de Manuel de Faria e Sousa de 1639, publicada em Madrid por Juan Sanchez, como resultado de vinte e cinco anos de trabalho; essa edição valeu a Faria e Sousa a fama incontestável de camonista. Era impensável imaginar um estudo sobre Camões sem referências a Faria e Sousa. O Morgado conseguiu depois, vindos de Itália, os dois tomos da edição de Ignácio Garcez Ferreira, o primeiro publicado em Nápoles em 1731, o segundo em Roma, em 1732. Oferecia essa edição argumentos compostos por João Franco Barreto. As restantes edições foram a do Padre Thomas José de

Aquino, impressa por Simão Thaddeo Ferreira, em Lisboa, de 1779. O Padre Aquino teve como propósito corrigir os erros das edições anteriores. Compôs um discurso preliminar, notas e reproduziu o índice de João Franco Barreto. A última edição que Souza adquiriu, vinda de Portugal, era a da Universidade de Coimbra, mais recente, de 1800, impressa pelos prelos universitários e dirigida por Joaquim Ignácio de Freitas, lente, e que foi pressentido por António de Araújo quando o ministro queria empreender uma nova edição da epopeia. Restava finalmente a edição francesa de François-Ambroise Didot, de Paris, com data de 1759. Incluía a biografia de Camões de Ignácio Garcez Ferreira e o índice de João Franco Barreto. A mais recente era a de Firmin Didot, de 1815: retomava a integralmente da edição de Thomas José de Aquino.

D. José Maria cotejou verso após verso a transcrição da epopeia nessas edições para propor um texto fiel. A comparação deu um resultado desconcertante. Texto, ortografia e pontuação diferiam de uma edição para outra. A de Faria e Sousa, que gozava de imensa autoridade, até oferecia modificações de texto, quando o comentador dizia ingenuamente não terem sentido certos versos, ou expressões. A perplexidade de Souza foi tal que não conseguia distinguir o texto de origem. As variantes da ortografia eram infinitas. Como podia um simples particular atrever-se a duvidar das lições propostas por tão afamado erudito? O Padre Thomas de Aquino declarara que todas as edições do poema eram «suspeitas, indignas e mentirosas» e que por isso decidira seguir o texto da edição de 1639 de Faria e Sousa. Mas o Morgado, ao ver que Faria e Sousa tomara tantas liberdades, adotou uma posição firme: a questão do texto a imprimir só podia ser resolvida pela consulta da edição original, publicada em 1572, como disse Faria e Sousa.

Ora surgiu uma dificuldade. O Padre Thomas José de Aquino escrevia no seu «Discurso Preliminar», à sua edição de 1779, que Pedro Craesbeeck, impressor em 1613 da edição de Manuel Corrêa, não seguiu as *duas* edições datadas de 1572. Duas edições? Ninguém tinha notado tal existência. Como podia o Padre afirmar a existência de duas edições, publicadas as duas em Lisboa, no mesmo ano e pelo mesmo impressor, António Gonçalves?

D. José Maria deu início a outras investigações para conseguir obter exemplares com certeza raros. Nenhum parente, amigo ou conhecido

escapou às suas cartas a pedir a aquisição dessa raridade fosse qual fosse o preço. O primeiro achado veio da biblioteca pessoal de Lorde Holland, diplomata e amigo inglês. A Biblioteca Pública de Lisboa foi visitada por Lapa, mas o seu primeiro conservador respondeu ter visto durante a sua carreira só quatro exemplares da edição de 1572, um que possuía, dois na Biblioteca Universitária de Coimbra e o último na Biblioteca Real. Quando ministro plenipotenciário de Portugal em Paris, Souza tinha mandado a Ribeiro dos Santos caixas de livros destinados a enriquecer o fundo da nova Biblioteca Pública. Apreciara a consciência profissional e o grau eminente de cultura do conservador; julgou-o capaz de encarar essa delicada questão das duas edições *princeps*. Trocaram cartas. Primeiro, António Ribeiro dos Santos respondeu não ter observado diferenças de texto nem de tipografia nos quatro exemplares que consultara. Mas lembrou-se que, sendo ele conservador, Thomas José de Aquino trabalhava na Biblioteca Pública. Quando lhe foi perguntado em que se fundara para afirmar a existência de duas edições em 1572, o religioso respondeu ter-se apoiado em Faria e Sousa. Não nos seus *Lusiadas Commentados*, mas nos seus *Comentários às Rimas de Camões*, em que diz: «[...] el gasto desta impresión fué de manera que el mismo año se hizo otra [...]. Lo hé examinado bien en las mismas dos ediciones que tengo, por diferencias de caracteres, de ortografia, de erratas que ay en la primera y se ven emendadas en la segunda» (*ibid.*, 27). Ribeiro dos Santos contentou-se em indicar a referência da citação; deixava o seu correspondente fazer dela o uso crítico que melhor lhe parecesse.

Sempre por intervenção de Lapa, entrou na discussão o segundo bibliotecário da Biblioteca Pública, José Joaquim da Costa Macedo, que tinha fama de camonista. Possuía um exemplar de 1572. O livro chegou às mãos de Souza pela via diplomática. No entanto, foi igualmente pedida ajuda ao coronel Anastácio Joaquim Rodrigues, matemático, antigo preceptor do filho do Morgado, D. José Luís de Sousa, e que também fora amigo de José Anastácio da Cunha. O coronel Rodrigues pôs-se a ler, a estudar e a tentar ver as possíveis diferenças entre as duas edições. As mais das vezes eram de ortografia (*vire* e *virem*, por exemplo); outras vezes lições diferentes: «Filho de *Maria*» e «Filho de *Maia*» (*Os Lusíadas*, II.56.2); «E *entre* gente, remota» e «*Entre* gente remota» (IX.1.7). Caso curioso, escapou-lhe o pormenor mais conhecido para caracterizar as duas

edições: o pelicano do frontispício com a cabeça voltada para a direita (no exemplar de Lorde Holland) ou para a esquerda (exemplar da Biblioteca Pública). Por incompleta que fosse a sua lista de diferenças, provava que houve duas edições em 1572, saídas as duas das prensas do mesmo António Gonçalves. O bibliotecário que deu a Rodrigues o livro afirmou que este exemplar da Biblioteca Pública tinha fama de ser a primeira edição.

O nó da questão situava-se nisso mesmo: por tradição oral transmitida de bibliotecário a bibliotecário, sabia-se que houve duas edições em 1572. Explicava-se o caso pelo êxito do poema — mas ninguém tinha confrontado os textos, nem caracterizado sistematicamente as diferenças. As duas edições circulavam havia dois séculos e meio; a afirmação de Faria e Sousa datava de mais de cento e trinta anos; a reflexão do Padre Thomas José de Aquino tinha trinta e sete anos. Porém, letrados, camonistas, bibliotecários e simples curiosos, ninguém tivera a ideia de D. José Maria de Souza, formado em Matemáticas e Ciências Exatas: restituir o texto inicial, impresso em vida do autor, o único texto fiável, isto é, estabelecer uma edição crítica.

Restava conhecer a posição da autoridade mais autorizada: a Academia Real das Ciências.

Manuel da Lapa transmitiu o pedido do seu tio a Sebastião Francisco de Mendo Trigoso, distinto académico, diretor da Classe de Ciências Naturais, antigo aluno do Colégio dos Nobres e condiscípulo de Souza em Coimbra. As ciências naturais não eram o único objeto das suas investigações. Além de memórias literárias, tinha publicado uma tradução do *Hipólito* de Séneca e outra da *Fedra* de Racine. Na sua resposta a Souza, limitou-se a aderir aos ditos de Faria e Sousa e do Padre de Aquino. Mas, imprudentemente, acrescentava que era preciso ligar o que disseram esses dois comentadores a propósito de uma variante no Canto IX da epopeia. Porém, ao comparar as lições do trecho em questão no exemplar de Lorde Holland e no exemplar da Biblioteca Pública, o coronel Rodrigues viu que as duas lições eram idênticas. O Padre Aquino equivocou-se; Trigoso equivocava-se, ou então não tinha comparado pessoalmente os dois exemplares de 1572. Prova suplementar de que a questão da dupla tiragem de 1572, atestada por Faria e Sousa, nunca fora estudada de modo rigoroso e os sucessivos editores não se interessaram

por elas — por falta de curiosidade literária, para não dizer por preguiça intelectual.

No entanto, Souza chegou a duas certezas: o primeiro a falar de duas edições em 1572 fora Manuel de Faria e Souza, por alusão em 1639, e abertamente em 1685, na edição póstuma dos seus *Comentários às Rimas de Luís de Camões*. O exemplar de Lorde Holland e o exemplar da Biblioteca Pública de Lisboa diferiam. A veracidade da afirmação de Faria e Sousa era então comprovada. Restava saber em que consistiam *todas* as diferenças. «Trabalho cansado e insano», escreveu Sousa, mas indispensável para uma edição digna da confiança de um leitor moderno.

Um jovem segundo-bibliotecário da Biblioteca Pública de Lisboa, Joaquim José da Costa Macedo, prometera ao visconde da Lapa confiar-lhe a lista completa das variantes entre as duas edições, trabalho que tinha empreendido havia já bastante tempo. De facto, as vinte e quatro primeiras oitavas do Canto I chegaram às mãos de Souza, que, para animar o novo correspondente e facilitar-lhe a tarefa, indicou um método. Deixar as variantes ortográficas (*varão*, *varom*), apontar as verdadeiras diferenças de texto: «Não *fosse* amores nem delicadezas, não *soffre* amores nem delicadezas» (V.41.4). Conselhos inúteis: Macedo, além de bibliotecário, trabalhava na Contadoria-Geral do Erário, e o seu idoso pai precisava da sua presença. Macedo nada mais mandou a pesar de protestos com certeza sinceros e reiterados. O Morgado deixou de contar com ele, e prosseguiu na confrontação das duas tiragens da *princeps* com a mesma roda de parentes e amigos tão apaixonados como ele pela confrontação das variantes. Os meses do inverno de 1815-1816 e todo o ano de 1816 foram ocupados assim. É preciso porém lembrar que nunca as variantes afetam a totalidade de um verso, nem sequer de um hemistíquio. As lições diferentes de certa importância dizem respeito a um substantivo, um verbo, coisa notável. Deve-se eliminar a quantidade considerável de erros tipográficos que opõem de modo superficial as duas tiragens de 1572. Tais erros, aliás, foram enumerados e classificados com exatidão por D. José Maria em 1818 no *Suplemento* à edição monumental de 1817.

As lições diferentes entre 1572 D (cuja portada oferece o pelicano com a cabeça voltada para a direita) e 1572 E (a cabeça voltada para a esquerda) podem ser reduzidas a categorias limitadas. Variantes de pouca importância não alteram o sentido de uma ação. Pode-se citar (I.29.8):

«Tornaram a seguir sua longa rota»; «Começaram a seguir sua longa rota». Sem grande interesse são lições como (III.130.8): «Feros vos *mostrais* e cavaleiros»; «Feros vos *amostrais* e cavaleiros». Caso análogo em VI.34.5: «Mais *quer* dizer e não passou daqui»; «Mais *quiz* dizer e não passou daqui». A lógica gramatical só requer o pretérito para os dois hemistíquios.

Pelo contrário, a ignorância do tipógrafo que desconhece o vencedor de Haníbal é capaz de maltratar o verso alusivo à valentia de Nuno Álvares Pereira (VIII.32.3), qualificado por Camões de «Português Scipião» e tornado banal soldado na variante «Portuguez Capitão». Porém, aparecem variantes que introduzem dúvidas para decidir qual a melhor. Tal acontece em II.1.7: «Quando as *fingidas* gentes se chegaram»; «Quando as *infidas* gentes se chegaram». *Fingidas* convém aos Mouros que se propõem atrair a frota de Vasco da Gama a uma cilada. O poético *infido*, sinónimo de *infiel*, qualifica por tradição os Infiéis, mas o Morgado escolheu *fingidas* como fizeram aliás Faria e Sousa e Thomas de Aquino, conforme à edição de 1572 B.

Há casos delicados de resolver. Assim (X.156.4) a tiragem de 1572 E diz: «Os *muros* de Marrocos e Trudante», e a de 1572 D: «Os *Mouros* de Marrocos...». Ambas as lições têm sentido diferente, mas as duas são admissíveis. O Morgado preferiu a variante «Mouros», como Faria e Sousa e o Padre Aquino. Noutros casos, acontece que as duas tiragens estão erradas. Assim, surge outro exemplo conhecido (VI.18). A oitava retrata o filho de Neptuno, Tritão, cujo corpo está coberto «de pequenos animais» do mar: camarões, ostras. Ambas as tiragens dizem erradamente no verso 7: «ostras e camarões do musco sujos», o que é em parte repetição do verso 5: «Camarões e cangrejos, e outros mais». Manuel Corrêa foi o primeiro a ver o erro do tipógrafo, perdido na enumeração de tal fauna marítima, e corrigiu em: «Ostras, *birbigões* do musgo sujos», que todos os outros editores seguiram. Souza adotou essa correção oportuna, com ortografia modernizada, *breguigões*.

Outra variante famosa no Canto III.19; o verso 5 oferece um despropósito em 1572 D: «O Navarro, as *Austrias* que reparo», e 1572 E diz: «as *Asturias*». «Austrias» é inadmissível nessa enumeração de províncias de Espanha e vem reforçar a ideia de 1572 E ser uma reedição corrigida de 1572 D, opinião que o Morgado defendeu. A sua edição

monumental segue a lição correta. Entre as lições erradas de 1572 D não se pode esquecer a pintura dos Amores que «estão em várias *ondas* trabalhando» (IX.50.2), em vez de «em várias *obras* trabalhando», lição de 1572 E, evidentemente preferida por D. José Maria.

A procura das variantes foi concluída ao cabo de cerca de dezoito meses. O Morgado cotejou pessoalmente e duas vezes as duas tiragens de 1572 e conseguiu estabelecer a lista de todas as variantes. A conclusão dessas longas investigações impôs-se: as variantes procedem de erros de leitura do manuscrito, da ignorância da mitologia ou da geografia, do descuido ou do cansaço, de um defeito auditivo no caso de o texto ter sido ditado ao tipógrafo, procedimento destinado a acelerar a composição da página. As lições discordantes são por vezes feitas de gralhas, de maneira que um número relativamente reduzido de lições merece a designação de variantes. O Morgado, à vista das edições referenciadas acima e que possuía, leu e tornou a ler, linha após linha, verso após verso, a totalidade do poema. Não conseguia sair dessa impressão desconcertante: todas variavam em ortografia, atropelavam as variantes e até o texto e Souza confessou que se encontrava «em um labirinto de incertezas». Daqui a convicção da necessidade de voltar à edição *princeps*, fonte de todas as outras edições posteriores — apesar das variantes disseminadas entre 1572 D e 1572 E; só essa edição, ou seja, as suas duas tiragens, se pode estimar como original, deve ser colocada acima de todas as outras, algumas delas até «com vícios berrantes», como escreveu Souza. Ele deu preferência à de 1572 E, sem desprezar no entanto as lições dadas por Faria e Souza, Manoel Corrêa e Thomas de Aquino. O Morgado de Mateus teve o mérito de ser o primeiro a analisar as duas faces da edição de 1572, confusamente conhecidas só de bibliotecários; conseguiu oferecer um texto isento de lições duvidosas — a primeira edição crítica d’*Os Lusíadas*.

Resolvida a questão das variantes, surgiu a questão da ortografia, que, nas edições anteriores, oferecia diversidade e anomalias. Parecia natural seguir a ortografia da edição de 1572, mas os textos das duas tiragens não observam de modo constante a ortografia que adotam: nem uma nem outra obedecem a um sistema fixo. Diz-se que são caracterizadas pela terminação dos verbos na terceira pessoa do plural: *-am* em 1572 D, e *-ão* em 1572 E. Coisa absolutamente exata em 1572 E. Pelo contrário, em 1572 D *estavão* rima com *engeitam* ou com *concertavam*. A mesma

confusão surge nas rimas de *Capitão* com *coraçam*. Vê-se outra incerteza em 1572 E com *antiguo* e *antigo*, *num* e *hũ*, *occeano* e *oceano*. Em 1572 D lê-se *Phaetom* e *sulfureas*; *peixes*, *aposeno*, em 1572 E *pexes*, *apousento*. Iguais anomalias em nomes próprios: *Alvarez* em 1572 D, mas em 1572 E *Alveres*. Nomes orientais desorientam: em 1572 D vê-se *Milindanos* (II.111.17) e *Cathigão* (X.121.5) quando 1572 E diz *Melindanos*, *Chatigão*. Nomes de lugares diferem: 1572 D escreve *Lixboa*, *Africa*, *Canarias*; 1572 E diz *Lisboa*, *Affrica*, *Canareas*. As variantes ortográficas das duas tiragens eram impossíveis de conciliar. Inspirar-se noutra edição antiga ou mais recente podia resolver a dificuldade. Mas nas que possuía, o Morgado viu que ambas se afastavam das grafias da *princeps*, que nenhuma adotava um sistema uniforme. A palavra *fruto* aparecia nas formas *fruito*, *fructo*, *frutto*. A edição de Faria e Sousa oferecia grafias tão-pouco constantes: *impossibil* e *impossivel*; *hemispherio*, *emisferio*, *hemisferio*. A edição do Padre Thomas de Aquino, mais recente, não escapava à desordem ortográfica. Mas quem podia censurar essa desordem no princípio do século XIX, quando nenhuma lei existia para acabar com o estado anárquico da ortografia da língua? A arte de escrever as palavras corretamente apareceu depois da poesia. Em Portugal, a Academia das Ciências não tinha publicado qualquer gramática, só o primeiro volume do seu dicionário. O espírito metódico de Souza, a quem toda a desordem inspirava repugnância, decidiu procurar princípios ortográficos para a sua edição e observá-los com rigor. Foi consultar gramáticos, filólogos e literatos: o académico Ennio Visconti, o secretário perpétuo da Academia Francesa François Raynouard, filólogo, e Timóteo Lecussan Verdier, amigo íntimo de Filinto Elysio e um dos primeiros membros da Academia das Ciências de Lisboa.

Também entraram na discussão o professor Ignácio de Freitas, da Universidade de Coimbra, Domingos de Sousa Coutinho e Francisco José Maria de Brito. Um orientalista, o barão de Sacy, e outro filólogo, Dureau de La Malle, desempenharam um papel mais episódico. Conservar as antigas grafias ou imprimir o poema numa ortografia modernizada era o primeiro ponto a resolver. Divergiam os avisos desses oito conselheiros. D. José Maria teve de decidir sozinho. Não pretendia ser reformador nem gramático. Limitou-se na «Advertência» da edição a oferecer uma convenção baseada em três princípios definidos. O primeiro, escolher a

ortografia em função do estilo de um poema épico, pecava por imprecisão. O segundo queria conservar as características das etimologias. O terceiro aspirava a não destruir a harmonia dos versos nem a consonância das rimas. Os dicionários de Morais e da Academia foram aproveitados. Um quarto princípio deduzia-se naturalmente da crítica às edições anteriores: recusar em absoluto uma ortografia discordante. A aplicação desse método fez da edição do Morgado de Mateus a primeira edição d'*Os Lusíadas* impressa numa ortografia uniforme, coerente.

Enfim, não bastava publicar o texto na sua integridade se a pontuação fosse anárquica. A *princeps* colocava os sinais com escasso respeito pelo desenvolvimento da frase. Era quase geral o emprego de dois pontos para acabar o primeiro quarteto da oitava. Faltavam vírgulas no verso («Darte ey Senhor illustre relação», I.64, in 1572 E). O ponto de interrogação não significava uma pergunta («Busco as terras da India tam famosa?», *ibid.*). Não existia o ponto de admiração. Faria e Sousa foi o primeiro a empregar na sua edição o ponto e vírgula. Aliás as pontuações nas duas tiragens de 1572 não concordavam. Visconti propôs praticar a pontuação usada nas línguas da Europa atual, solução de bom senso aceite de modo geral por Souza. Eliminou os erros tipográficos da *princeps*, como o ponto colocado em vez de vírgula, introduziu o ponto de exclamação e o ponto e vírgula. De modo que a pontuação da edição de 1817 oferece evidentes distâncias em relação à de 1572. Ora essas modificações passaram despercebidas, contrariamente às críticas que acolheram as lições do texto e a sua ortografia.

À fidelidade ao texto de 1572 devia juntar-se a qualidade da impressão e a beleza da iconografia, para deixar à posteridade um monumento dedicado às antigas glórias de Portugal. Em 1811, as rendas do Solar de Mateus representavam uns vinte mil francos anuais, a dividir entre o Morgado e o seu filho, sem mais recursos, já que Souza não recebera nem pensão da corte nem graça real. Resolvido a vender as suas joias se necessário para assumir os custos de uma edição cujos exemplares não deviam ser vendidos, entrou em relação com o impressor mais afamado de França, Firmin Didot. Herdeiro de uma dinastia de grandes impressores, este tinha publicado em 1808 o elogio de um oficial superior francês ao serviço de Portugal, Guillaume Valleré, cujo autor era o académico português Garção Stockler. A apresentação refinada dessa biografia

correspondia ao que D. José Maria desejava fazer para *Os Lusíadas*. A resposta de Didot foi estimulante. Comprometia-se a mandar preparar papel velino especial nas fábricas de Annonay e, nas suas oficinas, fundir caracteres novos de imprensa de uma qualidade particular para a edição projetada. Além disso sugeria ao Morgado que entrasse em contacto com o pintor Girodet, que fizera as gravuras das suas edições de Virgílio e de Racine. Mas Girodet, Grand Prix de Rome, pintor de cenas históricas, foi incapaz de dar uma data precisa para a entrega de doze gravuras propostas — uma para cada canto da epopeia e os retratos de Camões e do editor — e mostrou-se muito exigente em relação à sua remuneração. Por outro lado, tencionava confiar a execução das gravuras a um abridor de mérito médio e permanecia pouco entusiasta perante o fervor de Souza. Entre hesitações e demora, Girodet acabou por adoecer. Desiludido, o Morgado pensou noutro artista, o pintor François-Xavier Fabre. Introduzido na roda dos íntimos que frequentavam o salão de «Monsieur et Madame de Souza», o Doutor Fabre era autor de grandes composições históricas, também Grand Prix de Rome em 1787, e amante de uma grande amiga de Madame de Sousa, a Condessa d’Albany. Contudo, perante as suas respostas evasivas, D. José Maria desistiu.

Dirigiu-se então ao naturalista e viajante Alexandre de Humboldt, amigo do pintor Gérard, autor das gravuras do teatro de Racine e da obra de Virgílio editadas por Firmin Didot. Gérard era pintor oficial de Luís XVIII, depois de ter sido retratista de Napoleão e de todos os membros da família imperial. Aceitou receber D. José Maria acompanhado de Humboldt. Imensa foi a alegria de Souza ao descobrir em Gérard um homem de espírito generoso e elevado que compreendeu de imediato o seu propósito. Gérard recusou de modo terminante qualquer retribuição. A sua visão enfraquecida já não lhe permitia executar os desenhos, mas prometia escolher os artistas capazes de ilustrar os dez cantos e os gravadores para preparar as chapas. Executaria pessoalmente o retrato de Camões. «Não é possível mostrar mais espírito, grandeza d’alma e elevação do que este amável e grande artista patenteou nesta ocasião», declarou D. José Maria. Forneceu a tradução da epopeia executada pelo poeta e crítico francês La Harpe para que Gérard pudesse escolher a cena mais própria para fornecer o assunto das gravuras; traduziu-lhe três trechos de cada canto e acompanhava a tradução de todas as explicações necessárias.

Por sua parte, Gérard escolheu os desenhadores e gravadores. O primeiro e o mais afamado foi Evariste Fragonard, filho do Fragonard pintor de cenas de galanteria palaciana e de retratos de corte. Fragonard era discípulo de David e, como ele, fiel ao classicismo. Era perito numa arte nova, a litografia. Alexandre Desenne foi contratado por ser pintor de história e ilustrador de obras de literatura do século XVII. O terceiro artista era Raphael-Urbain Massard, distinguido no Salão de 1810, no qual fora premiado com uma medalha de prata; era um dos primeiros gravadores franceses da época. Gérard confiou-lhe a responsabilidade de guiar os outros gravadores para respeitar a unidade de execução. Em suma, os três artistas eram os mais afamados daqueles anos do século XIX. Ao repartir os dez cantos entre eles, Gérard confiou a cada um o assunto mais relacionado com o seu talento particular. Assim resolvida a questão da iconografia, restava fixar a retribuição dos participantes.

Cada gravura foi paga a trezentos francos e as chapas entre mil e duzentos e mil e quinhentos francos. Para a impressão dos duzentos e cinquenta exemplares in-4°, em papel velino, Firmin Didot pedia seis mil francos para o texto e dezoito mil para reproduzir as chapas. Porém, não podia dar preços definitivos porque lhe faltavam certos elementos. Posição prudente, porque se sabe, pelo *livro das contas* de D. José Maria e pelos «papéis avulsos» que pertenciam aos seus sucessores, tudo conservado no arquivo da Casa de Mateus, que o preço do custo total ultrapassou as previsões. Para os duzentos e dez exemplares executados, atingiu em 1817 o total de 51 152 francos e 40 centavos. A quantia pode ser comparada com preço estimado de uma casa particular, um palacete com cavalaria, situado rue de la Ville-L'Evêque, perto da Igreja de La Madeleine, avaliada em 120 000 francos, em 1825. Aliás, consta desses papéis que D. José Maria vendeu uma preciosa espada, a sua placa da Ordem de Cristo com diamantes e que mandou fundir cento e catorze arráteis de baixela de prata, ou seja, seis quilos e meio...

A impressão dos exemplares durou dezassete meses, durante os quais o Morgado permaneceu longas horas nas oficinas de Didot, na companhia do revisor, que recebeu dois mil quatrocentos e quarenta e quatro francos de gratificação. Dezassete meses, e a preparação do conteúdo literário impôs-lhe quatro anos de investigações e de composição. Com efeito, o texto da epopeia é precedido por uma introdução, a vida de Camões e um juízo

sobre o poema. O Morgado tencionava também redigir uma síntese da História de Portugal mas desistiu porque, como escreveu ao seu filho, «os homens só estimam o que satisfaz as suas paixões e interesses, repugnam a todas as verdades e vingam-se sobre o que lhas diz por meio da calúmnia». Abandonou essa redação, porque lhe faltavam livros impossíveis de encontrar em Paris. De maneira que durante o verão e o inverno de 1813-1814, passou a compor o juízo do poema, o que era voltar às reflexões trocadas com José Anastácio da Cunha e José Bonifácio de Andrada, isto é, fazer uma pergunta de princípio: pode-se comparar *Os Lusíadas* com a *Eneida*, o *Paraíso Perdido*, a *Jerusalém Libertada*?

A epopeia, relação poética de combates entre humanos dirigidos ou contrariados por potências sobrenaturais que se desafiam, recorre à ficção, ao maravilhoso, à mitologia. D. José Maria voltou à leitura de Virgílio, Tasso, Milton e Ariosto: a conclusão impôs-se. Camões introduz na viagem de Gama até Calecute toda a História de Portugal, pela evocação dos seus reis e heróis, como fez Virgílio para a história de Roma, com o pretexto da descrição do broquel de Eneias. O Troiano, fundador mítico de Roma, é perseguido pelo ódio de Juno; a navegação de Gama é contrariada por Baco, antigo conquistador da Índia, de acordo com a fábula. Tal como Eneias, Gama é protegido por Vénus. No *Orlando Furioso* e na *Jerusalém Libertada*, cenas sentimentais e pastoris surgem para descansar de episódios violentos. O parêntese da Ilha dos Amores desempenha papel análogo. No último canto, Tétis profetiza as façanhas dos valentes que prolongarão a obra de Vasco da Gama, tal como Júpiter revela a Vénus os gloriosos destinos de Roma governada pela posteridade de Eneias. O Morgado não se perdeu na redação de um exame comparativo mais prolongado; entre os épicos, não duvida «para mostrar a superioridade do nosso». E em semelhante assunto, o parecer de Montesquieu (*Esprit des Lois*, livro XXI, cap. 17) não é para desprezar: o poema de Camões «fait sentir quelque chose des charmes de l'*Odyssée* et de la magnificence de l'*Enéide*».

Virgílio foi despojado do seu património, Tasso sofreu ingratidões, Milton morreu pobre e esquecido. Camões partilha com eles um fim de vida miserável, depois de amores contrariados, de anos de desterro, cego de um olho. Diogo do Couto, Manuel Severim de Faria e Manoel Corrêa ofereceram esses dados a Faria e Sousa; foram retomados por Thomas de

Aquino e explorados, na França, por Duperron de Castera, tradutor d'*Os Lusíadas* em 1768. O soldado brioso, o namorado infeliz, o poeta, mostrava-se constante nas desgraças. A *Encyclopédie* de d'Alembert e Diderot já dissera, em 1755, que bem se conhecem a sua vida e as suas desgraças. Mas as oitenta páginas da *Vida de Camões* da edição monumental têm outra ressonância: tiveram o privilégio de comover e entusiasmar em Portugal, e em França, mercê da tradução de Jean-Baptiste Millié publicada por Didot em 1825. Poucos são os pormenores novos, porém a biografia de Souza oferece o que as biografias precedentes não tinham: a simpatia, o calor e a admiração. Camões recebeu corajosamente os golpes da fortuna contrária. Para Souza, a grandeza e a elevação da alma do poeta devem instruir, edificar e excitar a emulação. Deixa de ser uma figura nobre, mas distante: é um exemplo vivo. O novo biógrafo não examina a sua vida e as suas obras poéticas com a curiosidade do erudito, antes com a compaixão e depois com amizade fraternal que se dá a um semelhante infeliz. Ao contrário dos biógrafos antecedentes, que se contentaram em repetir o que já se sabia ou que aceitaram desconhecer um momento «inexplicável» da vida do poeta, o Morgado indigna-se com tal indiferença e até a classifica de insensibilidade. Os biógrafos julgam que Camões foi homem arrojado, mas impulsivo, que foi dececionado por não ter recebido retribuição do seu comportamento militar; desiludido, deixou Portugal em 1553 e foi para a Índia, em Goa.

Por outro lado, quando Souza repara que Camões oculta a identidade do objeto dos seus amores, vê nele reserva e delicadeza para não comprometer a mulher amada. A sua paixão desesperada rodeia-se de mistério e essa paixão foi a causa do seu desterro. Nesses amores que desconhecemos e que estão na origem das demais desgraças, há, na opinião do Morgado, algo sombrio, desastroso, numa palavra, fatal. A interpretação é nova; faz de Camões um herói romântico. Os contemporâneos portugueses perceberam tal mudança. Vê-se um eco da revelação de um Camões novo na carta de Thomé Barbosa, adido da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros, ao cavalheiro Brito: «O que mais me encantou foram alguns lugares que o Morgado escreveu do coração, como os parágrafos 2 e 3 da vida, e outros que não pude ler com os olhos enxutos» (Arquivo da Casa de Mateus).

O resto da biografia mantém a mesma tonalidade. Camões foi perdido por intrigas de corte, e nisso Souza vê analogia de situação entre a vida de Camões e certos momentos da sua vida pessoal de diplomata: a fraqueza do regime monárquico é a corte... Mas, deixando de parte o que há de pessoal nessa visão, o Morgado afirma que todo o português que sente amor à pátria, todo o homem que quiser imbuir-se dos princípios mais puros da moral — em poucas palavras, resistir à maldade, à ingratidão, à mediocridade e procurar consolação nos dias de adversidade —, tal homem deverá ler *Os Lusíadas*: o poema é um hino do heroísmo. Visto noutra perspetiva, Camões desterrado é retratado pelas rimas às quais confia os seus estados de alma: *Sobolos rios que vão por Babilónia, Junto de um seco, fero e estéril monte*; Souza ultrapassa a leitura d’*Os Lusíadas*, explora a obra lírica de Camões para tornar mais presente a sua personalidade desenganada e cansada. Na época do regresso do Oriente para Portugal, sem fortuna nem futuro, coloca o soneto *Ah! Como se me alonga de ano em ano / A peregrinação cansada minha!*, e assim se desenha uma parte mais secreta do seu biografado. Todavia, não se trata aqui de «le Camouens» dos românticos, que vão explorar os últimos anos do veterano amparado na sua vida lisboeta pela vendedora de comidas baratas, Bárbara, pelo fiel escravo javanês que pede esmola para os seu amo, e à sua morte, pelo frade compassivo José Índio — mas o Morgado menciona-os. Assim desenha os contornos de uma silhueta que vai estar em voga na literatura francesa durante o século XIX, graças ao tradutor da edição monumental, Jean-Baptiste Millié.

Na sua *Vida de Camões*, o Morgado de Mateus faz do poeta e do soldado uma figura em que há ressonância do ideal kantiano, que coloca a lei moral acima de tudo e faz um ser exemplar de quem lhe obedece na sua maneira de ser. Camões é trágico e fraternal. Nessa comunhão com o génio infeliz e digno, Souza deixa de ser o homem do Século das Luzes, educado no rigor do pensamento desde o Colégio dos Nobres até a formatura em Matemáticas em Coimbra; faz de Camões um semelhante quando escreve: «Quem se pode dizer desgraçado quando se lembra de Luís de Camões?» (*Vida de Camões*, Edição monumental, p. LXXIII). Até na conclusão da biografia afirma que os seus votos de editor serão por completo satisfeitos se conseguir transmitir aos seus leitores o sentimento de veneração

profunda que lhe inspira o carácter de Camões, um desses seres cujas virtudes elevam o espírito humano.

O Morgado reservou os exemplares exclusivamente para as bibliotecas públicas dos dois mundos, as academias, as personalidades eminentes, os mais fiéis amigos e a poucos bibliófilos. A difusão dos duzentos volumes foi iniciada em setembro de 1817 pela oferta a Luís XVIII de um dos primeiros exemplares saídos do prelo. O rei, cheio de «admiração diante da obra-prima tipográfica e do patriotismo do nobre editor», apreciou particularmente ver a execução confiada a artistas franceses. O Instituto de França, a Biblioteca Real, a Biblioteca Mazarine, o Colégio de França, as bibliotecas públicas das principais cidades e as sociedades científicas francesas receberam exemplares. Em julho de 1818, *Le Journal des Savants*, pela mão de François Raynouard, Secretário Perpétuo da Academia Francesa, publicou um artigo notável que analisou e sublinhou a correção do texto, expôs um juízo crítico sobre a epopeia e a obra lírica de Camões, para concluir sobre «a sublime resignação do Homero português». Nas Tulherias, a corte admirou o exemplar pessoal de Luís XVIII e os ministros plenipotenciários pediram exemplares para os seus soberanos. A Inglaterra recebeu cerca de trinta exemplares para a família real, as universidades de Cambridge, Oxford, o British Museum, a Real Academia da Irlanda e a de Edimburgo. Para a Suécia, Dinamarca e Moscovo foram enviados volumes. A Academia de Uppsala agradeceu ao Morgado em francês e o senado académico de Christiana, em latim. Felicitações e agradecimentos exprimem a admiração geral, com exceção do *Morning Chronicle*, patrioticamente mais reservado: «The prints are the best we have seen of the French School, though they do not equal the work of our own engravers.» Em Madrid, a Real Academia de la Lengua não ficou atrás dos louvores que a Itália manifestou pelos conservadores da biblioteca Ricardiana de Florença, da Vaticana, da Casanatense de Roma. Foram idênticas as reações da Ambrosiana de Milão, da Pontifical de Bolonha, das bibliotecas públicas de Turim e Parma. O imperador de Áustria foi homenageado, tal como o príncipe real de Prússia, as cortes principescas e duciais da Alemanha, as universidades de Gotinga, Munique, Hamburgo, Berlim e Dresden, que conferiu a D. José Maria o título de Sócio Honorário. Nos EUA, a Universidade de Harvard (chamada então Cambridge), a mais antiga, e a de Filadélfia agradeceram o envio. Dois

exemplares chegaram à Ásia: à Biblioteca Pública de Calcutá e à Sociedade Asiática.

Podia prolongar-se a enumeração das personalidades e entidades agradecidas, cujas cartas pertencem ao arquivo da Casa de Mateus. O entusiasmo geral é personificado pelo historiador e polígrafo suíço Simonde de Sismondi. Autor de *As Literaturas do Meio-Dia da Europa*, pelo seu cosmopolitismo, pelo caráter polémico da sua forte obra, foi um dos escritores mais lidos da Europa de então. Em dois artigos (*Il Conciliatore*, Milão, 1818; *La Bibliothèque Universelle des Sciences, Belles-Lettres et Arts*, Genebra, 1818), demonstrou quão digna de atenção e admiração é a literatura portuguesa; louvou a perseverança do Morgado, a sua honradez intelectual e os cuidados críticos com que preparou a sua edição. Afirmava que restituiu o texto d'*Os Lusíadas* em toda a sua pureza e integridade. Esses artigos exerceram tal influência nas esferas cultas que muitos anos depois, quando literatos quiseram traduzir e romancear episódios da epopeia, lembraram-se dos pareceres de Sismondi.

Tal foi o acolhimento reservado à edição monumental fora de Portugal. A ninguém deixou indiferente. O que podia ter sido delicadeza de soberanos, de universitários, foi confirmado pelos letrados: por fim foi dado a Camões um monumento digno do seu génio. A edição soube encantar, ensinar e despertar curiosidade pelo autor. Resta expor quais foram as reações na pátria do editor.

Os cinco governadores do Reino, membros do Conselho de Regência, foram os primeiros destinatários. Entre eles, o Marechal Beresford louvou o exemplar recebido e particularmente a «Dedicatória a El-Rei». O Morgado redigiu-a numa tonalidade que rejeita qualquer atitude cortesã. Faz menção, ao pé dos reis de Portugal celebrados por Camões, de «os vassalos excelentes que estes grandes soberanos conduziram consigo à imortalidade». Contudo, de nenhum membro da família real chegou uma palavra de agradecimento, nem sequer pela pena de um secretário. Chegaram os exemplares ao Rio de Janeiro, ao paço de Botafogo? Ou será que subsistia ainda o estado de semidesfavor que atingiu o editor em 1805? Casual ou voluntária, a indiferença real não diminuiu a admiração que se exprimiu em Portugal pela voz dos conservadores das bibliotecas e dos estabelecimentos literários. O primeiro foi Joaquim José Ferreira Gordo, bibliotecário-mor da Biblioteca Pública de Lisboa. A onda de

leitores atraídos pela fama do livro foi tal que Ferreira Gordo julgou necessário «mandar fazer uma capa para o resguardar da impureza das mãos de alguns dos espectadores, e ordenar que nunca se deixasse ver sem estar um oficial de sentinela para o preservar de avaria procedida de narizes e olhos». O exemplar da «primorosa edição» foi colocado depois no lugar dos reservados em que se conserva a magnífica coleção das edições dos clássicos gregos impressos por Bodoni. O antigo conservador, António Ribeiro dos Santos, então de idade avançada e cego, ditou uma carta de agradecimento comovente: consola-se de não poder ver a beleza da tipografia e das gravuras ouvindo a leitura da *Vida de Camões*.

As bibliotecas das ordens religiosas tiveram o seu quinhão por serem públicas ou semipúblicas. Mais de vinte receberam um exemplar. O Morgado não esqueceu as ordens militares, Cristo, Santiago da Espada e Avis. O Visconde da Lapa era responsável pela distribuição dos exemplares em Portugal e juntava as cartas de agradecimento para as mandar a seu tio. O êxito da edição confirmava-se. Em março de 1818, Lapa testemunha que certos destinatários vendem o seu exemplar a bibliófilos, tal é para eles o valor do livro e a sua raridade. A mãe de Lapa — irmã do Morgado —, encantada com o seu exemplar, manda a D. José Maria um barril de vinho de Carcavelos elaborado na sua quinta da Lapa... e julga assim que tinha direito a pedir outro exemplar. Pormenores significativos.

Manuel da Lapa, tal como seu tio, era membro da Academia Real das Ciências; entregou o exemplar destinado à biblioteca ao seu secretário, José Bonifácio de Andrada e Silva. Uma carta do Morgado acompanhava o envio. Pedia aos seus confrades académicos a criação de um concurso que devia consistir em um elogio de Camões, baseado num juízo da epopeia e da obra lírica. Pedia também que se fizesse nas escolas de Portugal explicações d'*Os Lusíadas*, como se faz em Itália com a *Jerusalém Libertada* e em Inglaterra com o *Paraíso Perdido*. A Academia acedeu à primeira proposição e lamentou não poder executar a outra, por não ter direito a dirigir os estabelecimentos de ensino. Mas decidiu criar uma comissão para examinar os méritos da edição monumental, como o fizera o Instituto de França. Os diretores das três classes constituintes do corpo académico foram designados; a escolha dessas três personalidades honrava o editor. Mas o diretor da Classe de Literatura, António Caetano do

Amaral, bacharel em Direito Canónico, autor de dissertações sobre história civil e económica de Portugal, nada tinha publicado, a não ser *O Soldado Prático* de Diogo do Couto. O director da Classe de Ciências Exatas, Matheus Valente do Couto, era médico e bom matemático. Francisco de Mendo Trigo, diretor da Classe de Ciências Naturais, fora condiscípulo do Morgado no Colégio dos Nobres e em Coimbra; distinguira-se durante a Guerra Peninsular como voluntário e oficial. Era Censor do Desembargo do Paço, tradutor de Séneca e de Racine, naturalista e agrónomo. Geralmente, era designado pela Academia para redigir elogios históricos. Os três comissários eram personalidades de relevo, mas não eram especialistas em matéria de literatura. Em seis semanas, o relatório foi redigido, e assinado em abril de 1818, publicado depois nas *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa* (t. VI, parte I, p. xcv). Os relatores louvavam em extremo a iconografia, os caracteres tipográficos, a apresentação sumptuosa da obra. A impressão foi julgada «bastante correta», oferecendo negligências insignificantes. Mas a Academia não podia concordar com o editor que introduz de algum modo no texto do poema um anacronismo: abandonou a ortografia do tempo de Camões e não deixa o poeta exprimir-se conforme o uso do seu tempo. Além disso, a Academia lamentava ver que D. José Maria não possuía a segunda edição de 1572, muito mais exata que a primeira. Isto se vê na escolha que fez das variantes. Os comissários decidiam juntar no fim do seu relatório a lista das variantes que lhes pareciam essenciais. Tais censuras foram feitas em tom comedido. Afinal, o *Relatório* tocava em dois pontos, dois assuntos aos quais o Morgado tinha prestado grande atenção: a ortografia e as variantes significativas entre as duas tiragens da *princeps*.

O *Relatório* chegou às mãos do Morgado em fim de maio. Sumamente surpreendido, o Morgado não pôde aceitar a contestação da essência mesma da sua edição, quatro anos de investigações julgadas em seis semanas por sócios pouco familiarizados com assuntos complexos e novos para eles. Mas sobretudo, o *Relatório* representava o acolhimento oficial de Portugal à edição. Impressa e arquivada nas prestigiosas *Memórias* da Academia, essa crítica ia perdurar, influenciar a opinião das gerações futuras como advertência para não lhe dar crédito. À crítica pública, resposta pública. Souza decidiu redigi-la, ultrapassando a repugnância em

abrir uma controvérsia com um corpo científico ao qual pertencia. Em forma de carta de doze páginas, acabada em julho de 1818, confiou a sua mensagem a Manuel da Lapa, que a recebeu no início de agosto. Conforme o desejo de seu tio, Lapa informou da existência da resposta ao *Relatório* o Secretário da Academia, José Bonifácio de Andrada, e Sebastião Trigoso — ambos surpreendidos e um tanto turvados, como o escreveu Lapa ao Morgado. Como a Academia estava de férias, a *Carta* foi lida por Lapa na sessão de reabertura das atividades acadêmicas, em novembro.

Redigida em estilo digno, enérgico, a *Carta* retoma os pontos do *Relatório*, e, em primeiro lugar, os erros tipográficos. Durante a impressão, doze páginas das provas foram corrigidas. A distribuição dos exemplares já se fazia, quando o editor foi avisado por amigos que um erro escapara à sua atenção: *pdoer* em vez de *poder* (X.50.1). Mandou imprimir nova folha que foi distribuída aos destinatários já provistos. Na realidade, duas gralhas escaparam às revisões: *Luistano* por *Lusitano* (V.100.2) e *preveo* em vez de *previo* (*Vida de Camões*, p. LXXXI, linha 12). O Morgado pedia aos relatores o favor de lhe indicarem os lugares que ofereciam grafia incorreta. Não recebeu resposta.

Quanto à segunda censura, no tocante à ortografia da nova edição, a *princeps* não oferece ortografia uniforme. E como falar em ortografia moderna da língua portuguesa? A própria Academia não tinha proposto leis ou sistema ortográfico ao público nem à imprensa ou aos impressores. Logo, o Morgado dizia ter-se sentido livre de escolher um sistema, desde que fosse, antes de mais nada, coerente e simples.

A segunda parte da *Carta à Academia Real* diz respeito às variantes entre «a primeira» e a «segunda» edições de 1572. Nisso, o Morgado respondeu que a imensa maioria delas consiste em erros tipográficos, em correções desprovidas de interesse, medíocres, inúteis ou absurdas — «indignas de Camões», logo insuficientes e incapazes de estabelecer a superioridade da «segunda» edição sobre «a primeira». Era manter com firmeza as suas posições. Punha fim à *Carta* desejando que outros editores fizessem mais e melhor para a honra do poeta e da Nação. Sugeria que os comissários publicassem uma coleção das poesias de Camões, estabelecendo as leis da ortografia que se devia seguir para o futuro, quando se editasse novamente a obra de Camões.

Acabada a leitura, Lapa pediu à assembleia se aceitava imprimir a *Carta* nas *Memórias da Academia*. A questão era puramente literária, pois o editor não conhecia os membros da Comissão, só desejava que o público fosse juiz. Lapa terminava a sua missão dizendo que se fazia intérprete do seu tio. A questão foi posta a votos. Os relatores foram de opinião de que a resposta do distinto sócio devia ser impressa e a Academia desejou que o público não imaginasse que mostrava frieza para com um dos seus membros que tanto estimava. Manuel da Lapa tornou a afirmar que o editor «não levava em vista outra coisa mais do que a questão literária» e o debate acabou com a decisão de imprimir a *Carta*. A impressão da resposta do Morgado foi concluída em maio de 1819, inserida nas *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa* (t. VI, parte I a, pp. CVIII-CXX) com palavras do secretário, José Bonifácio de Andrada, desejando que o público se fizesse juiz nessa discussão literária. A discussão não acabou por completo, a julgar pelas trocas de cartas entre sócios do corpo académico, críticos portugueses e franceses, publicistas. O Morgado, porém, tinha realizado com imensa satisfação o sonho da publicação da «soberba edição» de que falara com Andrada e Silva, em 1797, em Copenhaga.

O papel da edição monumental não era senão o começo. Concluída a edição fora do comércio, Firmin Didot solicitou licença de preparar uma edição de boa apresentação e preço adequado, que reproduziria na íntegra da edição monumental, uma edição de vulgarização para o leitor culto. O Morgado aceitou e um resultado inesperado seguiu-se à comercialização, em 1819, da totalidade do conteúdo de 1817. Um francês, Jean-Baptiste Millié, professor de Humanidades e depois funcionário das Finanças, cuja carreira havia posto em contacto com a cultura e a nação portuguesas, tinha-se apaixonado por Camões. Desde havia cerca de dez anos, fazia d'*Os Lusíadas* uma das suas leituras preferidas. Quando soube da realização da edição monumental, conseguiu por um amigo português, Timotheo Lecussan Verdier, tomar conhecimento do texto autêntico restituído pelo novo editor. A partir desse texto, decidiu dar aos seus compatriotas uma tradução completa e fiel da epopeia. Entendia que as traduções francesas dos séculos XVII e XVIII careciam de exatidão, cortavam umas oitavas, parafraseavam outras; era necessário fazer na esfera da tradução o que o Morgado fizera da esfera da edição. Pôs mãos à

obra. Em maio de 1818 já tinha traduzido oito cantos da epopeia. Lecussan Verdier solicitou e conseguiu apresentar Millié a D. José Maria. Houve, depois do primeiro encontro, outras reuniões de trabalho e de discussões sobre dificuldades de interpretação. Iniciada em 1817, a nova tradução estava concluída antes do fim de 1819. Restava a Millié rever a totalidade da primeira versão, juntar à exatidão uma expressão fluente e adequada ao caráter dos quadros do poema. Os amigos do tradutor perseguiram-no, acusando-o de lentidão, de escrúpulos; esqueciam que o funcionário do Ministério da Fazenda só se podia dedicar à tarefa de tradutor nas horas de lazer. Enfim, nos primeiros meses de 1825, saíram do prelo de Firmin Didot *Les Lusiades, ou les Portugais*. Os dois tomos retomavam na totalidade o conteúdo da edição de 1819, associado a comentários, esclarecimentos, assim como juízos de autores clássicos franceses — Montesquieu, La Harpe, Voltaire — ou contemporâneos — Chateaubriand, Madame de Staël. A obra de Millié situava-se na continuação da obra do Morgado; era a réplica do que fizera Didot para vulgarizar a edição monumental. Na dedicatória «A Son Excellence Dom Jozé-Maria de Souza-Botelho, Membre de l'Académie Royale des Sciences de Lisbonne», Millié dizia que o editor tinha vingado Camões do esquecimento em que caíra no seu próprio país, por motivo de penosas circunstâncias históricas; declarava que a sua tradução fora inspirada e empreendida sob os auspícios do moderno editor, pois era necessário também vingar o Homero português de seus tradutores «infiéis ou bárbaros». A tradução de Millié conheceu um êxito inegável; as sete reedições sucessivas entre 1825 e 1878 são a marca da estima dos leitores europeus, a língua francesa sendo praticada como era então. Essa réplica da edição do Morgado de Mateus viajou e favoreceu a eclosão dos primeiros temas inspirados pela matéria portuguesa no romantismo literário. Em particular, os amores desencontrados de D. Pedro e de D. Inês de Castro, a rainha coroada depois de morta, a vingança de D. Pedro, o episódio dos Doze de Inglaterra, o aparecimento do Adamastor, a sobrevivência de D. Sebastião, o naufrágio de Camões na foz do rio Mekong, a figura nobre e indomável do poeta perseguido por tristes fados. Afinal, a fortuna de Camões em França tem origem na edição do Morgado de Mateus e na versão escrupulosa de Jean-Baptiste Millié. O tradutor

desfrutou por pouco tempo o êxito da sua obra: morreu um ano depois da sua publicação.

Convém mencionar que nem tudo foi feliz nas sequências da edição monumental. Outra edição «correcta e conforme à edição in-4° de 1817 de Dom Jozé Maria de Souza Botelho» foi publicada pelo livreiro parisiense Aillaud no verão de 1823. O volume é de tamanho reduzido, in-32, impresso por Didot, de tipografia cuidada, papel velino e preço acessível. Pelas aparências, não podia ser senão a reprodução miniaturizada da edição monumental; até continha um belo retrato de Camões por Gérard. Mas quem examinar o texto da epopeia tendo presente a edição de 1817, ou de 1819, verifica as inúmeras diferenças em relação ao modelo pretendido. A ortografia coerente usada pelo Morgado desapareceu: o texto de Aillaud diz por exemplo *amostrais*, *Scipion*, ou *van-a-buscar* quando a edição de 1817 diz *mostrais*, *Scipião*, *vão a buscar*. Apresentar essas grafias como sendo as de 1817 era pura mentira. Era significar que o Morgado garantia essas mutilações. A nova edição, na realidade, conformava-se aos princípios ditados pelo *Relatório* da Academia das Ciências. As variantes não eram as que o editor escolhera. Esta edição foi juntar-se às que Souza tinha criticado. Era enganar o leitor de modo descarado. Significava, enfim, que o Morgado renegava as suas escolhas, aquilo que tinha realizado e defendido perante os comissários. A ira que explodiu nele transparece nas notas e borrões conservados nos seus papéis avulsos relativos às «Tolices de Verdier» — pois D. José Maria percebeu depressa donde vinha a edição falsificada. Dois livreiros tinham direito a aproveitar o êxito da edição vulgarizada de 1819 para vender livros. Mas houve outro interessado no negócio; o Morgado dirigiu-se a Timóteo Lecussan Verdier. Seguiu-se entre eles uma troca de cartas, amargas da parte de Souza, confusas e embaraçadas da parte de Lecussan Verdier. Este explicou que Aillaud fez uma viagem à Inglaterra; a primeira página, a do título, foi composta em Inglaterra, assim como a vinheta e o retrato de Camões por Gérard, retomado pelo gravador William Thomas Fry. Verdier afirmava não ter visto a tal página nem o seu título. De maneira que para poupar discussões penosas na sua idade e estado de saúde, agora enfraquecido, o Morgado cortou relações com ele. Deixou o seu desabafo escrito em notas marginais do seu exemplar da edição Aillaud. Contudo, em agosto de 1823, dirigiu à Academia das Ciências uma carta em que

declarava que a edição Aillaud nada lhe devia, nem sequer uma autorização. Reprovava todas as alterações sofridas pelo texto, as variantes da ortografia da edição de 1817, num livro impresso sem ele saber, com título contrário à verdade. Transmitida por Manuel da Lapa e ouvida durante a sessão de 10 de outubro de 1823, a declaração foi inscrita nas *Actas* da Academia; como escreveu Lapa a seu tio, «[...] a Academia tendo completamente anuído aos seus desejos».

Depois das discussões em torno da edição monumental, depois do caso da edição Aillaud, o Morgado podia ter renunciado às empresas literárias. Mas nem a recente contrariedade, nem o fraco estado da sua saúde o fizeram desistir. O ano de 1824 foi o ano de regresso a um projeto da época de Coimbra e da sua realização. Quando estudante, a leitura das *Cartas Portuguesas* atribuídas a Sórora Mariana Alcoforado deixara-o pensativo: estava persuadido de que as *Cartas* haviam sido escritas em português, na sua versão original, e depois traduzidas para francês. Aos dezoito anos, traduziu a correspondência da freira na sua língua materna. E quarenta e sete anos depois, publicou em forma sinóptica o texto francês e a versão portuguesa. Como no caso d'*Os Lusíadas*, foi à procura da edição *princeps* das *Lettres portugaises*, uma edição do famoso livreiro parisiense Barbin, em 1669 — sempre com o mesmo método: voltar à única fonte autêntica, a edição *princeps*. E tal como para *Os Lusíadas*, a epopeia maltratada durante duzentos e cinquenta anos, queria defender um bem literário nacional e publicá-lo no texto que pensava ser o original, injustamente esquecido. A mesma intenção o guiou, com a mesma vontade de voltar ao texto, tal como saiu da pena do autor. *As Cartas Portuguesas*, impressas por Didot, foram publicadas em fevereiro ou março de 1824.

Tal foi o último presente do Morgado de Mateus, editor d'*Os Lusíadas*, às letras portuguesas. Faleceu um ano depois, a 1 de junho de 1825. O dramaturgo e poeta Népomucène Lemer cier proferiu o seu panegírico perante a Academia Francesa, a 25 de agosto, durante uma sessão pública e juntou à essa homenagem a leitura da ode que compôs *A la mémoire du comte de Sousa*. Lemer cier era autor de uma *Aula Analítica de Literatura Geral*, em quatro tomos, na qual reserva umas vinte páginas para ajuizar dos méritos da obra de Camões. Formado em Matemáticas, capitão de cavalaria, diplomata, o Morgado de Mateus pode ser considerado como o

pioneiro dos modernos estudiosos dos textos da literatura europeia clássica.

BIBL.: GALLUT-FRIZEAU, Anne, *Le Morgado de Mateus, Editeur des Lusíadas*, Paris, Klincksieck-Livraria Bertrand, Lisboa, 1970; *Le Journal des Savants*, François Raynouard, Paris, juillet, 1818; *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa*, t. VI, parte I, 1818; MILLIÉ, Jean-Baptiste, *Les Lusiades, ou les Portugais*, Paris, Firmin Didot, 1825; SIMONDE DE SISMONDI, *Il Conciliatore*, Milano, 1818; *La Bibliothèque Universelle des Sciences, Belles-Lettres et Arts*, Genève, 1818.

Anne Gallut-Frizeau

MUSAS (Mito das). 1. As Musas são filhas de Zeus e de Mnemósine, a Memória, e formam um grupo coeso de divindades femininas associadas a Apolo. As versões que nos chegaram são dispersivas, sendo a nossa principal fonte Hesíodo, o primeiro poeta conhecido da Grécia a quem as «Musas Helicónias» se revelaram e ensinaram «um belo canto» no sopé do Hélicon (*Teogonia*, 1-23). Homero nada de relevante nos diz das Musas, cuja invocação soma meia dúzia de ocorrências. Na *Iliáda*, invoca ou uma Musa indeterminada ou quase sempre o coletivo «Musas do Olimpo». Na *Odisseia*, começa por invocar a Musa no primeiro verso, depois remete-se ao silêncio. Segundo Hesíodo (*Teogonia*, 75-79), as Musas são nove, tantas quantos foram os dias que Zeus se uniu a Mnemósine. Este pastor-poeta é também o primeiro a estabelecer o catálogo das Musas, que só em época tardia e de modo não unívoco receberia atribuições específicas no campo das artes: Clio, Euterpe, Talia, Melpómene, Terpsícore, Érato, Polímnia, Urânia e Calíope, «a de bela voz», Musa da poesia épica e a mais importante de todas. O animal sagrado das Musas era a cigarra, cujas faculdades musicais maravilhavam os habitantes de Delfos, sendo a lenda reportada por Clemente de Alexandria, *Protréptico* I. As Musas ocupam um vasto território de cidades e montanhas sagradas que entram no habitual repertório dos poetas. Se Zeus mora no Olimpo, Mnemósine habita nas colinas de Eleutéria, na Piéria. Nas regiões da Fócide fica Delfos e nas suas encostas o monte Parnaso. Não longe do Parnaso fica o Hélicon, monte frondoso e rico em fontes. As condições naturais dessas regiões inspiraram a ideia de um território ideal para onde Apolo se retirou com as Musas. Devido a essa função primordial e concertada no

mundo da poesia, da música e da dança, Apolo e as Musas são tradicionalmente designados pelo epíteto de «Apolo Muságeta». Além do Parnaso e do Hélicon, existe outra montanha mais alta, o Olimpo, na Piéria. Ali moram as Piérides, Musas da Trácia. A toponímia poética é, por natureza, instável e, no sincretismo das versões que nos chegaram, os poetas cantam essas mesmas Musas, mas que habitam noutro monte, o Pindo. Divindades tradicionais dos campos, das árvores e das águas, Musas e Ninfas habitam rios e fontes. Castália no Parnaso, Aganipe e Hipocrene no Hélicon são as principais fontes consagradas a Apolo e às Musas. Os mitógrafos helenísticos, medievais e renascentistas associam etimologicamente Hipocrene, «fonte (*kréne*) do cavalo», ao mito de Pégaso, cujo nome significa também «fonte (*peghé*)». Mas as versões divergem. Para o *Mitógrafo do Vaticano*, II, 28, 8, Castália jorrou da montanha divina, graças à proeza de Pégaso, mas para André de Resende é Hipocrene que se deve ao prodígio do mítico cavalo (*Vincentius, levita et martyr*, II). Figuras simbólicas da inspiração divina, as Musas apolíneas substituíram as sensuais e telúricas sereias no frontão do templo de Delfos e evoluíram para formas compósitas e alegóricas ao longo da Idade Média e do Renascimento, tanto na poesia como nas artes. Mas para os poetas, Castália, Aganipe e Hipocrene continuam a ser as fontes de eleição das Musas, e as clássicas montanhas do Parnaso e do Hélicon designarão por antonomásia a sublime arte da poesia, embora não exista uma versão consistente do mito que autorize tal instituição.

2. Camões. A entronização das Musas é ritual frequente no ideário poético de Camões. Como Hesíodo, como Calímaco, também o poeta «foi das Musas secretário» (*Écloga VI*, 55-57), relação sagrada e fiduciária que o inicia nos mistérios mais sublimes da poesia. Pondo aqui de lado a questão dos seus destinatários e sem qualquer intuito biografista, o autor refere-se à(s) Musa(s) de forma inominada ou indeterminada cerca de meia centena de vezes no conjunto da sua obra poética. N’*Os Lusíadas*, o termo ocorre uma dezena de vezes. Este recurso comedido às Musas ascende aos modelos épicos de Homero e Virgílio. As Musas são filhas de Mnemósine, (*Soneto*, 59, 9, *Lírica Completa II*, 248); elas insuflam e potenciam a fúria poética do épico (*Os Lusíadas*, VII.87.5-6), mas serão as Tágides, essas entidades patronímicas criadas pelo humanista André de Resende, que alimentam desde a primeira invocação a «fúria grande e

sonorosa» da epopeia camoniana. Na estância quatro d'*Os Lusíadas*, o épico afasta-se mesmo do cânone tradicional, fazendo depender o sopro e a inspiração poética das Tágides, a que também chama «Tágides Camenas» (*Écloga III*, 39) ou simplesmente «Camenas» (*Os Lusíadas*, V.63.8; VII.85.5). Ninfas das fontes, desde cedo assimiladas às Musas em Roma, as Camenas remontam aos primeiros poetas épicos latinos, Lívio Andronico e Névio. O poeta, porém, nunca deixará de invocar Apolo e as Musas, recorrendo a perífrases, apóstrofes e metonímias de inspiração poética: «nove irmãs de Apolo», «Apolo e as nove Musas», «Ó pai das nove Irmãs», «nove Irmãs de Marte». Seguindo o catálogo tradicional, as Musas são nove, mas só Clio, Talia e Calíope assumem relevância na sua poesia. Calíope, «grã Rainha» da poesia heroica, suscita naturalmente a atenção do poeta, figurando cinco vezes de forma explícita, outra de forma alusiva sob o nome de Ninfa. Calíope inspira e garante uma poética da glória e da memória que cantará os feitos dos portugueses logo no início da narrativa da História de Portugal: «Põe tu, Ninfa, em efeito meu desejo, / como merece a gente Lusitana;» (*Os Lusíadas*, III.2.1-2); ou em: «Mas tu me dá que cumpra, ó grão rainha / das Musas, co que quero à nação minha!» (*Os Lusíadas*, X.9.7-8). Desde Hesíodo que a poesia está investida de uma função consoladora. Nesse sentido, é às Musas da poesia que o poeta confia o seu desalento numa série de invocações que culminam na célebre apóstrofe do Canto X.145.1-4: «Nô mais, Musa, nô mais que a Lira tenho / destemperada e a voz enrouquecida, / E não do canto, mas de ver que venho / Cantar a gente surda e endurecida.» Na *Ode VIII*, 49-54, o poeta refere-se com propriedade às «Gangéticas Musas», num contexto que envolve mito e ciência, história e biografia contemporâneas. Quanto à topografia, o poeta segue a oronímia tradicional consagrada às Musas: Parnaso, Hélicon, Pindo, Piéria, Téspis. Téspis, no sopé do Hélicon, é uma raridade toponímica que ocorre só uma vez no *corpus* poético quinhentista [*Elegia*, (1668), *Lírica Completa III*, 167]. Na Piéria moram as «Piérides», Musas da Trácia, filhas de *Mnemosyne* que inspiraram Orfeu e Lino, poetas que Camões associa ao ciclo dos poetas da lira dourada. Com efeito, segundo o mitógrafo Apolodoro, Orfeu e Lino são filhos de Apolo e de Calíope. Musas e Ninfas nem sempre se distinguem. Habitam rios e fontes sagradas, inspirando numerosas versões de *mirabilia aquarum*. A fonte de eleição é Hipocrene. O crenónimo é

frequente em Camões que, num exercício de mitologia comparada, associa a origem da fonte ao mito de Pégaso, recorrendo a cultismos de várias fontes, latinismos e fórmulas perifrásticas: «pegáseas flores», «fonte cabalina», «fonte de Pégaso», «fonte délia cabalina», «ágoas de Pégaso». Castália é outra fonte do Parnaso dedicada às Musas, cujo nome pleno ou alusivo soma seis ocorrências. Padronizada por Ovídio, será esta a versão seguida por Camões. Mas já antes o lexicógrafo português Jerónimo Cardoso (1508-1569) defendia que Castália «*est fons in radicibus montis Parnasi, Musis dicatus: ex hoc uocantur Castalides Musae*». Enfim, na *Écloga IV*, 14-19, o poeta deixa-nos uma visão abrangente do culto das Musas, exercício magnífico da sua arte poética, pleno de evocações clássicas: «Em vós tenho Helicon, tenho Pégaso; / em vós tenho Calíope, em vós Talia, / e as outras irmãs do fero Marte; / em vós perde Minerva sua valia; / em vós estão os sonos de Parnaso; / das Piérides em vós se encerra a arte.» De lado ficam ainda outras referências a Musas, Ninfas e fontes que requerem uma atenção particular.

BIBL.: BARRETO, João Franco, *Micrologia Camoniana*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1982; CAMÕES, Luís de, *Lírica Completa*, prefácio e notas de Maria de Lurdes Saraiva, IN-CM, Lisboa, tomo II (1994), tomo III (2002); id., *Os Lusíadas*. Leitura, prefácio e notas de Álvaro da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro, 5.^a edição, Instituto Camões, Lisboa, 2003; HESÍODO, *Teogonia, Trabalhos e Dias*, IN-CM, Lisboa, 2005; MOURA, Vasco Graça, *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, IN-CM, 1994; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Camoniana Varia*, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Coimbra, 2008; KULCASR, P., *Mytography Vaticani* I-II, 1987; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa, 1979; SILVA, Vítor Aguiar e, *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008; id., *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994.

Abel N. Pena

N

NAUFRÁGIO DE SEPÚLVEDA (Episódio do). Num episódio nuclear e medial da organização estrutural d'*Os Lusíadas*, o monstruoso gigante Adamastor queixa-se diante do herói épico da viagem para a Índia (Vasco da Gama) da ousadia dos portugueses, ao viajarem «por mares nunca de antes navegados», desvendando os seus «vedados termos» e impenetráveis mistérios (*Os Lusíadas*, V. 41-48). Decorrente do local geográfico que a figura representa, com esse discurso profético, indiretamente elogioso, mas expressamente com a intenção de «castigo» e «suma vingança», ora particulariza figuras heroicas que dobrarão o seu terrível Cabo das Tormentas (Bartolomeu Dias e D. Francisco de Almeida) como precursores do Império português; ora acentua também, em relato ameaçador e proléptico, as terríveis consequências da futura história trágico-marítima, que assolará essa destemida «gente ousada», sobretudo na longínqua carreira da Índia; e a título de exemplo, o discurso do profeta fúnebre singulariza o destino do infeliz Manuel de Sousa Sepúlveda e o trágico naufrágio em que irá perecer com a sua família. Por fim, como evocado por Oliveira Martins (1986 [1872], 181), «a imagem [de Adamastor] desfaz-se “com um medonho choro”, choro tão aflito e vasto como os rios de lágrimas derramadas pela nação inteira ao ouvir as histórias trágicas dos naufrágios».

Desde logo, em comum com o caso do próprio Adamastor, o breve relato camoniano do episódio de Sepúlveda apresenta uma trágica história passional: «Era, afinal, mais uma vítima dos desconcertos do Amor, numa clave trágica que não podia deixar de impressionar profundamente a sensibilidade lírica de Camões» (CASTRO 2003, p. 26). A história dos feitos militares deste heroico capitão da Índia, bem como alguns aspetos da sua vida sentimental, podem averiguar-se em vários cronistas das descobertas portuguesas da época (Diogo do Couto, Gaspar Correia ou Fernão Lopes de Castanheda). Casado com D. Leonor de Albuquerque, filha do governador da Índia, Garcia de Sá, e depois de várias funções e honrarias, Sepúlveda regressa a Lisboa, em 1552, capitaneando o grande galeão *S. João*.

Partindo de Cochim tarde demais, com o galeão em deficientes condições e excessivamente carregado, aguarda-os a fatalidade de uma tragédia marítima. A desejada ventura é interrompida por um terrível naufrágio junto à costa de Moçambique. Das circunstâncias pormenorizadas do lastimoso desastre e do que se lhe seguiu nos dá conta o relato anónimo, logo aparecido em Lisboa, em 1554, sob a forma de folheto de cordel, com o título de *Historia da muy notavel perda do Galeão grande sam João. Em que se contam os innumeráveis trabalhos e grandes desaventuras que aconteceram ao Capitão Manoel de Sousa de Sepúlveda. E o lamentavel fim que ele e sua mulher e filhos e toda a mais gente ouueram. O qual se perdeu no anno de MDLII a vinte e quatro de Junho na terra do Natal em XXXI graos.*

O anónimo relato testemunhal conheceu enorme impacto público no Reino, ao descrever com tamanha fidelidade e dramatismo os pormenores da crua tragédia que, além da perda do galeão e das riquezas transportadas, levou à morte a generalidade dos naufragos, com destaque para Manuel de Sousa Sepúlveda, a esposa D. Leonor e os seus filhos. A comprovar a enorme popularidade com que foi lido, o referido folheto conheceu reedições ou contrafações posteriores (1564, 1592, 1614, 1625, 1633, etc.), ao mesmo tempo que inaugurou um modelo narrativo — relato ou relação de naufrágio —, com unidade temática e estrutura narrativa tipificada (LANCIANI 1979). Foi mais tarde integrado (juntamente com mais 11 narrativas congéneres da segunda metade do século XVI e primeiras décadas do século XVII) como relato inaugural da não menos popular compilação de Bernardo Gomes de Brito, *História Trágico-Marítima* (1735-1736, vol. I, pp. 1-38). Esta «Coleção de Naufrágios», ordenados cronologicamente, foi objeto de múltiplas edições modernas e contemporâneas, atestando também o seu sucesso editorial. No entanto, subsistem diferenças significativas entre a edição *princeps* do relato e a sua transcrição pelo compilador setecentista, variantes que uma edição crítica pode e deve cotejar e analisar.

Como era de prever, os vários lances e o desenlace fatal deste episódio do naufrágio de Sepúlveda terão comovido intensamente vários escritores coevos do acontecimento, com destaque para Camões e a referida passagem d'*Os Lusíadas*. Chegado a Goa por esse tempo, e tendo ele próprio passado pela experiência de um naufrágio (metáfora recorrente da

sua escrita poética e do «canto molhado»), o poeta terá possivelmente ouvido o relato oral do memorável infortúnio, podendo de igual modo ter tido acesso depois ao folheto impresso. Em *Camões, Os Lusíadas e a Renascença Portuguesa*, Oliveira Martins (1986, p. 69) evoca a coincidência: «Aportava [o Poeta] no Verão de 1553 (Setembro) quando a Goa chegavam as notícias pavorosas do naufrágio de Sepúlveda.»

Com efeito, a crítica camoniana tem acentuado quer a economia das alusões históricas quer, sobretudo, a dimensão dramática com que o poeta recria visualmente a narrativa funesta de Sepúlveda. Estudiosos como Aníbal P. Castro (2003, pp. 25, 27) realçam mesmo a «proximidade textual» entre a edição *princeps* do relato (1554) e as três breves e célebres oitavas da referida passagem da epopeia camoniana (*Os Lusíadas*, V.46-48), sublinhando como «os dados essenciais da tragédia foram cuidadosamente aproveitados» pelo poeta para a recriação do dramático e futuro lance.

Nesse intuito, pela boca de Adamastor, Camões visualiza, cénica e emotivamente, o perfil heroico e amante do cavaleiro; o retrato da esposa apaixonada; a presença dos filhos inocentes; a tragédia do «cru naufrágio»; as enormes provações e «trabalhos excessivos» sofridos em terra pelos sobreviventes na longa caminhada pela sobrevivência através da hostil selva africana; a violência da fome, do frio, dos animais selvagens; a violência dos nativos e a cena da nudez de D. Leonor; e, após uma tremenda via dolorosa, a morte final dos corpos abraçados (ficção poética) dos protagonistas, acompanhada da platónica libertação das suas almas.

Perante a intensa encenação de tamanha desventura, e sob o iniludível fundo trágico de um «negro fado», estas três estrofes constituem o momento culminante do discurso do Adamastor; e reelaboram matéria histórico-factual dentro da clave épica, acentuando sobretudo a sua dimensão mais lírico-passional e a temática do amor. Mais do que ficar preso aos imensos pormenores da verdade histórica daquele funesto evento, a mestria de Camões seleciona criticamente e com assinalável economia dramática os excepcionais elementos que melhor configuram a concentração do *pathos* do quadro trágico. A paixão amorosa e o heroísmo audacioso têm um preço alto, sendo celebrados num estilo elegíaco e mitificador.

Pelo realismo dramático do relato do naufrágio editado em 1554, bem como pela económica, tensa e impressiva releitura camoniana, compreende-se perfeitamente o número de edições deste relato trágico ou da coletânea de Bernardo Gomes de Brito; mas sobretudo a enorme fortuna literária que o episódio do naufrágio de Sepúlveda conheceu ao longo dos quatro séculos seguintes da literatura portuguesa. De Jerónimo Corte-Real e sua longa composição em verso heroico, *O Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda* [...] (1594), ao romance contemporâneo de Vasco Graça Moura, *Naufrágio de Sepúlveda* [1988], a matéria narrativa do naufrágio de Sepúlveda transformou-se em tema literário, inspirando variadíssimos autores, textos e géneros (narrativa, teatro, poesia, música, pintura, etc.), num intenso e prolongado processo de reescrita intertextual e interdiscursiva (ver ARES MONTES 1979; BARCHIESI 1976; MARTINS 1997). De permeio, muitos outros autores se inspiraram neste tema, com destaque para: Luís Pereira Brandão, *Elegiada* (1588); Frei Jerónimo dos Santos, *Etiópia Oriental* (1609); Diogo do Couto, *Décadas da Ásia* (VI, caps. 21 e 22, 1616). Ainda nos séculos XVII e XVIII, o naufrágio de Sepúlveda inspirou também tragédias novilatinas e outros textos dramáticos, dentro e fora de Portugal. Por exemplo, conheceu ecos interessantes em autores como Nicolas Chrétien des Croix, Francisco de Contreras, Lope de Vega, Tirso de Molina, Nicolau Luís, Nicolau Avancini, entre outros, além de traduções para outras línguas.

No século XIX, a difusão do tema é particularmente visível em António Oliveira Marreca, *Manuel de Sousa Sepúlveda* (1843); Camilo Castelo Branco, sobretudo em *Tragédias da Índia*, texto redigido em continuação de *A Corja* [1880]. Já contemporaneamente, o episódio de Sepúlveda reaparece em Afonso Lopes Vieira, poema «Saudades Trágico-Marítimas», em *Ilhas de Bruma* (1917); José Agostinho e o romance histórico, *Tragédia Marítima* (1927); Miguel Torga, especialmente, «História Trágico-Marítima», em *Poemas Ibéricos* (1965); do brasileiro Carlos Alberto Nunes, *Adamastor ou o Naufrágio de Sepúlveda* (São Paulo, 1972); António Lobo Antunes, *As Naus* (1988); Orlando Neves, *Loca Obscura: o Pranto de Leonor de Sepúlveda* (1994); e Miguel Real, *A Voz da Terra* (2005), entre vários outros exemplos de continuada fortuna literária.

Em alguns destes e de outros autores, mesmo quando o episódio de Sepúlveda de Camões não é explicitamente convocado, é possível pressenti-lo sob a forma de atuante subtexto. É o caso, entre outros, do conhecido soneto camoniano de Bocage, «Adamastor cruel! De teus furores». Alguns anos antes, também Francisco José Freire (*Cândido Lusitano*) asseverava na sua neoclássica *Arte Poética* (1768): «A imagem com que este Poeta [...] representa o lastimoso fim da mulher de Manuel de Sousa Sepúlveda arrebatada a todo o que tem paladar delicado no gosto da Poesia.» Uma coisa é certa — o naufrágio de Sepúlveda tornou-se a mais célebre narrativa da variada crónica da História Trágico-Marítima de naufrágios, enraizando-se mesmo num certo imaginário cultural português como o naufrágio por antonomásia.

Nesta invulgar projeção nacional e internacional do naufrágio de Sepúlveda, ao longo de um tão longo arco temporal, tiveram relevância a dramaticidade do caso, as cenas memoráveis do relato quinhentista, o registo emocionado e testemunhal e ainda o estatuto social dos protagonistas. Porém, o tratamento camoniano de tema tão dramático em *Os Lusíadas* teve um papel absolutamente decisivo, no sentido da sua mítica imortalização. Ou seja, a popularidade do episódio de Sepúlveda beneficiou imenso da pioneira canonização de Camões, que o eternizou na sua epopeia.

BIBL.: ALVES, Hélio J. S., «Camões», *Corte-Real e o Sistema da Epopeia Quinhentista*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001, pp. 229-245; ARES Montes, José, «I resti de un naufragio», *Quaderni Portoghesi*, 5 (Pisa), 1979, pp. 56-67; BARCHIESI, Roberto, «Il naufragio de Manuel de Sepúlveda. Note su di un tema letterario», *Homenagem. Estudos de Filologia e História Literária* [...], Inst. de Estudos Hispânicos, Portugueses e Ibero-Americanos, Univ. de Utrecht, Haia, 1966, pp. 61-70; id., «Os Sucessos de Sepúlveda. Tragedia portoghese del XVIII secolo», *Annali* (Sezione Romanza), Napoli, Instituto Univ. Orientale, XVIII, 2, 1975, pp. 229-239; id., «Un tema portoghese: il naufragio di Sepúlveda e la sua diffusione», *Annali* (Sezione Romanza), Napoli, Instituto Univ. Orientale, XVIII, 2, 1976, pp. 193-231; CASTRO, Aníbal Pinto de, «O relato do naufrágio do Galeão Grande S. João e o texto d'Os Lusíadas», *Santa Barbara Portuguese Studies*, University of California, Santa Barbara, vol. VII, 2003, pp. 17-28; GARCIA, José Manuel, «O significado do naufrágio de Sepúlveda na cultura portuguesa», *Ao Encontro dos Descobrimentos (Temas de História da Expansão)*, Lisboa, Presença, 1994, pp. 229-233; LEAL, Maria Luísa, «O naufrágio de Sepúlveda: variantes e invariantes de uma matéria narrativa», in AA VV, *Literatura de Viagens, Narrativa, História, Mito*, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 629-63; MARTINS, J. Cândido, *Naufrágio de Sepúlveda: Texto e Intertexto*, Lisboa, Replicação, 1997; MARTINS, J. P. Oliveira, *Camões, Os Lusíadas e a*

Renascença em Portugal, 4.^a ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1986 [1.^a ed., 1872, reimp. em 1891]; MOSER, Gerald M., «Camões' shipwreck», *Hispania*, vol. 57, 2 (1974), pp. 213-219; ZURBACH, Christine, «História e ficção nos relatos de naufrágios. O caso da "Relação da muy notavel perda do Galeão Grande S. João"», in SEIXO, Maria Alzira & CARVALHO, Alberto de (org.), *A História Trágico-Marítima: Análises e Perspectivas*, Lisboa, Cosmos, 1996, pp. 209-224; WEBBER, Edwin J., «The Shipwreck of don Manuel de Sousa in the Spanish Theater», *PMLA* (Journal of the Modern Language Association of America) vol. 66, 6, 1951, pp. 1114-1122.

José Cândido de Oliveira Martins

NEOPLATONISMO DE CAMÕES. Determinar a presença do neoplatonismo na poesia lírica de Camões configura, à partida, três agravantes: a primeira, a ausência de um cânone desta mesma lírica; a segunda, a inclinação de alguns críticos a associar à expressão lírica passagens da vida do poeta; e a terceira, a inegável ascendência petrarquizante de sua inspiração.

A trajetória da vida do poeta, aventureira ou não, tem merecido incansáveis e judiciosas investigações no sentido de confirmar ou negar-lhe a sua formação acadêmica que lhe teria permitido o conhecimento das tendências ideológicas mais em voga no seu tempo, pois que, na verdade, todas as dúvidas giram em torno de suas prováveis ou improváveis leituras filosóficas durante determinado período universitário.

Com a incerteza, invocaram-se alternativas que supririam a ausência nos bancos universitários, como, por exemplo, a existência de um tio prior, que o teria estimulado aos estudos. Estes, se universitários, seriam tendentes à gramática e à lógica, segundo se deduz dos estatutos da Universidade, organizados em 1431.

Dessa época, o *Leal Conselheiro* traz impressa a vasta memória dos livros de uso de el-rei D. Duarte, entre os quais, a *Dialéctica*, de Avicena, o *Livro das Meditações*, de Santo Agostinho, *Os Segredos*, de Aristóteles e as *Confissões*, de Marco Túlio Cícero. Além disto, no capítulo 51 do *Leal Conselheiro*, a referência a Platão revela o conhecimento do filósofo da parte de D. Duarte, cem anos antes dos *Diálogos*, de Leão Hebreu e muito antes dos *Comentários ao Banquete*, de Marsilio Ficino, ambos significativos leitores da obra platônica.

Camões é «o cavaleiro fidalgo da casa real», conforme dele diz um documento, e por isso, de alguma forma conheceria e teria acesso às fontes pela frequência ao Paço ou indicadas no ensino universitário pelos professores estrangeiros chamados a Portugal. E as poderia ler na nova Universidade instalada no Mosteiro, quando o poeta, entre círculos de iniciados — segundo diz António José Saraiva (*Luís de Camões*) — conheceu Petrarca, Boscán, Sannazaro e Garcilaso. Aqueles que são contrários à tese do conhecimento destas e de outras obras chamam para as suas razões a sua vida aventureira; que o impediria de numerosas leituras e mais profundas reflexões; os que são a favor, entretanto, julgam que as longas jornadas de viagem e os dias amargurados nas prisões seriam propícios à leitura e à reflexão tanto quanto à criação poética. É, portanto, no terreno incerto e polémico que se situa a questão da biografia camoniana como, aliás, se situará também a da reivindicação de prioridade das leituras filosóficas que se imbricarão na sua lírica.

Em um dos seus *Ensaio*s, intitulado «Questão prévia de um ignorante aos prefaciadores da lírica de Camões», António Sérgio, dirigindo-se a Afonso Lopes Vieira e a José Maria Rodrigues, rebate as afirmações destes organizadores da edição crítica de 1932, no sentido de «que a poesia de Camões é alheia ao vago das congeminações abstratas», e seu poeta «inacessível à influência de uma das correntes gerais da poesia do Renascimento, o platonismo». Isto dizia António Sérgio em 1934 e o reafirmava na 2.^a edição dos *Ensaio*s, publicada em 1959, já depois de Joaquim de Carvalho dizer que «em face do platonismo do poeta, que não é intenso nem extenso, nem de puro quilate, [...] o problema crítico consiste em determinar-lhe as origens.» Mas este prestigiado estudioso da poesia camoniana, apesar destas palavras desalentadoras, chamou a atenção para Marsilio Ficino, um dos mais importantes intérpretes da filosofia platônica, no século XVI, abrindo a oportunidade de levar o texto deste teórico florentino ao cotejo com o texto camoniano.

Era de esperar, por isso, que o tema abrisse fronteiras antagônicas, embora na primeira metade do século XX os exegetas de Camões já estivessem mais propensos a aceitar a interpretação lírica camoniana de textos teóricos e de poetas quinhentistas platonizantes. Assim se seguiram vários artigos e ensaios, alguns deles antecipando desde o título as indagações instigantes sobre como teria Platão chegado ao conhecimento

de Camões: Costa Pimpão em «Camões leu Platão?» (*Biblos*, XV) e na réplica de Virgílio Ferreira em «Teria Camões lido Platão?» (*Biblos*, XVIII), além de outros abalizados críticos que os precederam como Francisco de Andrade e António Salgado Jr., o primeiro com *Camões e o Platonismo. Um Problema de Crítica Literária*; o segundo com *Camões e Sôbolos Rios. Ensaio de Interpretação Destas Redondilhas*. A eles, acrescentam-se alguns anos depois os trabalhos valiosos de Jorge de Sena (*Uma Canção de Camões*), de António José Saraiva, de Hernâni Cidade, e do italiano Giuseppe Carlo Rossi. Mais recentemente, Pina Martins, tendente às influências de Pico della Mirandola, e Eduardo Lourenço, a chamar a atenção para Leão Hebreu e outros teóricos do amor, a partir de uma ótica renascentista, levam-nos à indagação final, objetivamente feita por Pina Martins: «Afinal, quem, de facto, traz os textos?»

A colheita que estes estudiosos fizeram como possíveis fontes de ideologia filosófica, então disseminada na lírica camoniana, é bastante significativa: o *Comentário sobre o Banquete*, de Marsilio Ficino (que Jean Delumeau aponta como responsável pela «moda» do neoplatonismo de Quinhentos); os *Diálogos de Amor*, de Leão Hebreu; o *Gli Asolani*, de Pietro Bembo; o *Commento sopra una canzona de amore*, de G. Pico della Mirandola; o *Il Cortegiano*, de Baldessar Castiglione, além da poesia dos espanhóis Garcilaso de la Vega e Juan Boscán, que lhe serviu de intermediária lírica do texto platônico. Em situação paralela quanto a ascendência da inspiração no texto de Camões — melhor dizendo, bem mais do que isso — necessariamente Petrarca. Mas não só: com ele todos os estilnovistas ou todos aqueles poetas, desde os trovadores, que transformaram a mulher medieval na *angélica* figura.

Na verdade, como se sabe, houve dois momentos platônicos: um medieval e outro, renascentista ou neoplatônico. Eugenio Garin lembra que as teorias platônicas sobre a beleza e o amor imbricam-se no cada vez mais vasto sucesso de Petrarca.

Todavia, no século XV, a volumosa produção de Marsilio Ficino — só superada, nesse campo, por Pico della Mirandola — confirma o prestígio da filosofia platônica, intermediada por Plotino, quando o processo renascentista chegava à sua mais alta realização, paralelamente à presença do Aristóteles medieval. Aos 23 anos, este padre de conduta inatacável já comentava as obras platônicas, e em 1469, aos 36 anos, publicava o

primeiro *Comentário sobre o Banquete*, a partir do qual deu início à produção intensa até à tradução das *Enéadas*, de Plotino, em 1485. Sua influência sobre os teóricos do amor é indiscutível: Leão Hebreu, Pico della Mirandola e Castiglione, que desenvolveram suas disquisições acerca da Beleza, do Amor e do Bem têm como fundamento o texto ficiniano, em cuja mediação, contudo, interferem as interpretações dos discípulos árabes de Aristóteles, a escolástica, o mundanismo da sociedade culta da época e a mística judaica. Em resumo, todos estes autores e movimentos culturais, sociais, e religiosos do seu tempo foram responsáveis pela renovação de uma doutrina do amor de tradição cortês e petrarquista, que, a esta altura, se instituíram como sinal de uma mais ampla procura do conhecimento do mundo.

Não é possível estabelecer uma hierarquia de influências ou contaminações dos teóricos na esteira daquela de Ficino. Por isso, não se sabe até que ponto pode afirmar-se com Jean Festugière que Pico não se refere a Abarbanel (Judah Leo) quando cita certo Leão Hebreu, uma vez que este ainda nada havia escrito; entretanto, o próprio autor deste reparo vai declarar que os *Diálogos de Amor*, embora publicados em 1535, estavam terminados desde 1505, e o seu autor os havia iniciado em 1502. Não teria, de fato, escrito nada antes da morte de Mirandola, em 1494? Por que não é válido considerar, neste caso, a divulgação de manuscritos entre letrados e poetas, prática então difundida, além da possibilidade de os perseguidos judeus rodarem em suas impressoras a obra de Abarbanel? É muito importante o que revela Elena Ofélia Bellinotto, acerca do encontro de alguns fragmentos dos *Diálogos de Amor*, que indiciam como possíveis um quarto diálogo e uma edição anterior à *editio princeps* conhecida, publicada em Roma em 1535.

Não será fundamental investigar se Leão Hebreu se inspirou em Pico (é difícil separar, por vezes, o que veio da tradição cristã e o que veio através da tradição judaica) ou o que se deve muito a Aristóteles, embora seja um caro discípulo de Ficino. Entre os teóricos do amor, contudo, este judeu, médico, nascido em Lisboa em meados do século xv, de nome Judah Leo Abarbanel — como cristão, Leão Hebreu — filho do tesoureiro de Afonso V, Isaac, terá uma presença especial na atmosfera platonizante do quinhentismo português. Não tanto porque de alguma forma estivesse ligado por laços geográficos e culturais a Portugal (o local de nascimento

e a sua vida de judeu perseguido são fatos ainda controversos), mas porque significa uma extensão ibérica do neoplatonismo florentino, que se destacou como os seus contemporâneos italianos e marcou, com muita precisão, a confluência de misticismo, dogmas e filosofias dominantes, nos séculos XV e XVI em seus *Diálogos de Amor*. De um crítico contemporâneo, Menéndez y Pelayo, recebe Hebreu o nome de «insigne poeta espanhol», o que o leva, em consequência, a substituir o comumente chamado «neoplatonismo florentino» pelo mais adequado, segundo ele, «neoplatonismo italo-hispânico». Apesar de se reconhecer tendenciosa a simpatia de Pelayo por Hebreu, não se pode ignorar a inegável influência deste entre os poetas místicos e eróticos do século XVI, ainda que na esteira de Pico della Mirandola, como aponta Pina Martins.

Leão Hebreu, mediante as discussões entre Sofia e Filone, procura levantar a essência, a universalidade e a origem do Amor para chegar ao conceito de que o amor e o desejo são fontes do conhecimento humano e da realidade (também divina), de como a Natureza é regida pelo Amor e de como se realiza a contemplação para um verdadeiro transporte místico. Foi importante e significativa, sem dúvida, a repercussão da obra de «Leone médico» entre os poetas e os teóricos do amor — em Portugal com mais razão em face da sua origem portuguesa — porque confluem nela várias correntes filosóficas: de um lado, inspiradas no neoplatonismo plotiniano das Enéadas, isto é, na escola florentina, renascentista, e do outro, na tradição semítica, fecundada pelo aristotelismo. Não se pode negar, porém, que sobre ele avulta a figura do conde da Concórdia, Pico della Mirandola, um homem culto, brilhante e polêmico autor de um discurso sobre a dignidade do homem, manifesto humanista, cuja expressiva influência na cultura portuguesa é rastreada por Pina Martins.

Festugière irrita-se com as sutilezas escolásticas que lhe tornam obscuro o pensamento e pesado o estilo, além da «mania de tudo reduzir ao silogismo»; e não obstante reconhecer a influência piquiana sobre outros teóricos como Leão Hebreu, Equicola e Bembo, sua preferência cai sobre este último e Castiglione. Mas o texto de Mirandola, diga-se com justiça, serve como mediador entre a teoria filosófica e as tendências escolásticas de Quatrocentos, plenas de sutilezas, embora impregnado já da clareza humanista e clássica. Além disto, não se poderá negar que tanto os comentários ficinianos quanto os piquianos serviriam a uma «sociedade

mundana e polida» da época (*grosso modo*, do último quartel do século XV ao segundo do século XVI), entre jovens e damas nobres que, a partir da tradição do *Convivium Platonis*, se entregaram a louvar o amor, tendo por modelos as obras de Bembo e Castiglione (guardadas as distâncias que separam as diversas edições dos filósofos, dos teóricos do amor e dos poetas). A fonte inspiradora foi certamente Ficino, até pela prova cronológica — 36 anos decorrem entre a primeira edição do *Convivium* e a dos *Asolani* (1505) e mais ainda a do *Il Cortegiano* (1528).

Ao reverenciar as musas, Camões, entre o amor «vulgar» e o «puro afeito», se inspiraria possivelmente nos manuais de bem-viver de Bembo e Castiglione, como intermediários possíveis entre Ficino (talvez Leão Hebreu, talvez Mirandola) e os leitores da época. Além disso, é preciso lembrar o sucesso editorial indiscutível dessas obras: só *Il Cortegiano*, informa Festugière, conheceu dezesseis edições italianas entre 1528 e 1587, afora outras que a tornaram conhecida em toda a Europa. Mas a poesia de Camões está muito acima da simples imitação da «moda» seguida pelos poetas cortesãos: à doutrina do amor, ele a toma como sugestão de uma dialética de origem ficiniana que se viu fecundada pelos filósofos quinhentistas e em torno da qual se desenvolvem as demais dialéticas entre a razão e os sentidos, o material e o metafísico, o «vivo e puro amor» e a «baixeza», causa possível de todas as contradições e ambiguidades poéticas. Portanto, defender a presença platônica em sua poesia como «fruto de uma «atmosfera platonizante», que adejava sobre o poeta como uma luz inefável, é desviar o centro da questão; pelo contrário, Camões, na encruzilhada do Renascimento e dele uma das expressões mais geniais, procura uma explicação teórica para uma óbvia e estranha verdade: que «o homem é um bicho da terra vil, pequeno», com os olhos da alma, contudo e ainda, impregnados do divino.

Encontram-se, por isso, entre os numerosos versos líricos camonianos conceitos correntes nos séculos XV e XVI, resultado não só proveniente de congeminações empíricas, mas também evidência do conhecimento de conceitos difundidos pelos textos teóricos. Lá estão nos sonetos, nas odes, nas elegias e nas redondilhas, esparsos nas frases poéticas: «dizei, Senhora, da Beleza idéia // que Amor com seus contrários se acrescenta // com a alma que de vós nunca se ausenta // e o Amor é afeito da alma e sempre dura // e aquele gesto imoto e repousado // que estando na alma

propriamente escrito». Não são «frases feitas» ou somente «filosofemas», nem tampouco se contaminaram de uma «vaga atmosfera» de cariz neoplatônico, da qual se impregnaria toda a lírica: há poemas que se podem tomar como verdadeiros exemplos da presença neoplatônica, sem que com isso se aponte a demonstração de uma teoria filosófica poetizada ou que o poeta quis alçar-se a filósofo. Estão neste caso as redondilhas *Sóbolos rios que vão*; a glosa *Vejo-a n'alma pintada*; a ode *Pode um desejo imenso* e os sonetos *Pede-me o desejo (dama) que vos veja* e *Transforma-se o amador na cousa amada*, entre os mais significativos quanto ao desenvolvimento ideológico do tema. Mas a estes se acrescentarão outros que indiciam a busca de explicações para a imanência, o transcendente, a fé, e o contraditório da vida, tenham aquelas ou não sua origem nas especulações filosóficas.

Nas redondilhas *Sóbolos rios que vão*, inspiradas no salmo *Super flumina Babylonis* e nas quais representa em confronto o mal presente (Babilônia) e as ilusões do passado (Sião), o poeta visa a transmitir a sua mensagem fundamentada na leitura dos teóricos, a transcender o mundo sensível mediante a contemplação da Beleza, e pela operação da inteligência (a congeminação), a atingir a realidade suprassensível:

*Mas, ó tu, terra de Glória,
se eu nunca vi tua essência,
como me lembras na ausência?
Não me lembras na memória,
senão na reminiscência.
Que a alma é tábua rasa,
Que, com a escrita doutrina
celeste, tanto imagina,
que voa da própria casa
e sobe à pátria divina.*

*Não é, logo, a saüdade
das terras onde nasceu
a carne, mas é do Céu,
daquela santa cidade,
donde esta alma descendeu.*

*E aquela humana figura,
que cá me pôde alterar,
não é quem se há-de buscar,
é raio da fermosura,
que só se deve de amar.*

*Que os olhos e a luz que ateia
o fogo que cá sujeita,
não do sol, mas da candeia,
é sombra daquela Ideia
qu' em Deus está mais perfeita.
E os que cá me cativaram
são poderosos afeitos
que os corações têm sujeitos;
sofistas que me ensinaram
maus caminhos por direitos.*

*Tanto pode o benefício
da Graça, que dá saúde,
que ordena que a vida mude;
e o que eu tomei por vício
me faz grau para a virtude;
e faz que este natural
amor, que tanto se preza,
suba da sombra ao Real,
da particular beleza
para a Beleza geral.*

Estas premissas já se encontram em Platão e são glosadas pelos teóricos neoplatônicos para os quais a beleza é um grau para a virtude; porém, a dialética camonianiana inspirada no Filósofo (que recria a dialética socrática) por meio de seus comentadores afirma que a memória pertence ao mundo sensível, «às terras onde nasceu a carne», enquanto a reminiscência, como ato intelectual, nos traz «a essência da pátria divina». Camões transforma assim o mundo platônico das ideias na terra de Glória, na Santa Cidade, na

celeste morada, que só se pode alcançar pela imaginação da alma. Visa, dessa forma, à fusão entre a filosofia e a fé.

É na temática amorosa, contudo, que Camões aproveita mais amplamente os fundamentos ideológicos da filosofia para desvendar a metafísica do amor e a importância da vontade na ação do congeminar (realizar no pensamento — ou espírito, a elaboração do amor). Três são os elementos fundamentais na revelação (da chama) do amor, tal como ocorre em seus poemas (p. ex. em *Pede-me o desejo, dama que vos veja*, soneto; em *Pode um desejo arder no peito tanto*, ode; ou ainda na glosa *Vejo-a n'alma pintada*): a visão, o desejo e a memória, presididos pelo sentimento da carência. «L'amore», diz Leão Hebreu, «quale è fra le creature de l'una a l'altra presuppone mancamento [...]», quer dizer, o amor entre as criaturas pressupõe «falta». Nos seus *Diálogos*, ele nunca abandona a ideia de carência, manifestada pelo desejo em direção ao amor, ideia central da toda a teoria quinhentista. Por outro lado, terá sido Ficino, o mentor e o primeiro dos teóricos a afirmar incisivamente: «C'est donc en raison de leur indigence qu'ils exigent la présence du corps et comme l'âme, la plupart du temps... leur est soumise, elle se trouve elle-même contrainte de la désirer.»

A sua vez, alguns poemas camonianos vêm impregnados destes conceitos, cujo fundamento ideológico, portanto, segue de perto as interpretações teóricas conhecidas pelos quinhentistas, que tanto podem pertencer a Mirandola como a Hebreu ou à matriz ficiniana ou ainda, além delas e em parte, às contribuições da poesia cortesã. Assim estão nas duas estrofes do soneto seguinte:

*Pede(me) o desejo (dama) que vos veja,
Não sabe o que pede, está enganado
É este amor tão fino e tão delgado,
Que quem o tem não sabe o que deseja.
Não há cousa a qual natural seja
Que não queira perpétuo o seu estado
Não quer logo o desejo o desejado
Porque não falte nunca onde sobeja*

À margem de uma análise mais ampla, é relevante o fato de que o poeta institui, no universo deste poema, o equívoco do desejo: «quem o tem não sabe o que deseja». E é para tentar explicar o «engano» do «desejo que pede para ver», que Camões lança mão, adiante, das analogias com a realidade, confrontando elementos concretos e abstratos: a perpetuação do desejo (faltar e sobejar), a grave perda, a parte terrestre humana, a baixeza. Contradições aparentes com as quais, ele próprio acaba por instituir a insatisfação como condição primária para existência do amor («não quer logo o desejo o desejado.»):

*Mas este puro affeito em mi se danna
Que como a grave pedra tem por arte
O centro desejar da natureza
Assi o pensamento (polla parte
Que vay tomar de mî terrestre humana,
Foy senhora pedir esta bayxeza*

Mirandola, no *Commento*, afirma categórico que «puossi dividere el desiderio por sua prima divizione in due specie, in desiderio naturale e desiderio con cognizione». E completa: «e avendo ogni creatura qual che perfezione a sè própria per partecipazione della bontà divina, della quale ciò che processe [...] come ogni cosa grave tende al suo centro».

E sobre o mesmo tema, assegura Ficino: «Il s' ensuit que le désir de l'amant n'est apaisé ni par la vue, ni par le toucher d'un corps quel qui soit. Il ne désire pas tel ou tel corps, mais la splendeur de la majesté divine qui si reflète dans les corp et c'est cela qu'il admire, qu'il désire et que le laisse interdit. C'est la raison pour laquelle les amants ignorent ce qu'ils désirent ou ce qu'ils cherchent, car ils ne savent pas ce qu'est Dieu, dont la saveur cachée a repandu dans ces œuvres un parfum très doux.»

Enfim, seja o desejo que se divide em dois, segundo as disquisições de Mirandola; seja como no texto de Ficino, que se refere à ignorância do amante, perplexo diante do esplendor divino, indiciando o primeiro a «baixeza» e o segundo, a inefabilidade do amor («tão fino e tão delgado», segundo Camões), o poema apresenta uma habilidosa e genial manipulação lúdica dos termos (até geograficamente no poema, no último verso), que permite o confronto entre o desejo (*baixeza?*) e o amor (*puro*

affeito?). Entre os dois pólos se inscreve o círculo, onde a visão tanto pode servir ao amor humano, quanto à pura contemplação. Nada melhor que uma das estrofes da Canção primeira das *Rythmas, Formosa e gentil dama, quando vejo*, para comprovar e explicitar a dicotomia no conceito camoniano:

*Se por algum acerto amor vos erra
Por parte do desejo, cometendo
Algum nefando e torpe desatino,
Se ainda mais que ver emfim pretendo,
Fraquezas são do corpo, que he da terra,
Mas não do pensamento, que he divino.*

A visão, portanto, é o primeiro passo na estimulação do desejo em direção ao objeto amado, mas que não lhe dá (ao desejo) o direito de ir além do que ela (a visão) lhe pode dar. Instrumento embora essencial na órbita do desejo, ela será sempre apenas o meio pelo qual se pode alçar o espírito ao conhecimento do divino e não baixá-lo ao que é próprio da fraqueza humana. Camões o reconhece, apreende as lições dos teóricos e faz do «ver» o modo pelo qual se pode realizar a «transformação na coisa amada», isto é, a transformação da essência, ou melhor, a almejada imanência. É importante trazer à comprovação da presença do neoplatonismo em Camões os versos da glosa *Vejo-a n'alma pintada*, exemplo de como o poeta segue passo a passo, as reflexões hauridas das leituras dos filósofos, neste pequeno poema em glosa com o mote de três versos:

a este mote alheio
Vejo-a n'alma pintada
quando me pede o desejo
a natural que não vejo

*Se só no ver puramente,
me transformei no que vi,
de vista tão excelente
mal poderei ser ausente*

*emquanto o não for de mi.
Porque a alma namorada
a traz tão bem debuxada,
e a memória tanto voa
que se não a vejo em pessoa,
vejo-a n'alma pintada.*

*O desejo que se estende
ao que menos se concede
sobre vós pede e pretende,
como o doente que pede
o que mais se lhe defende.
Eu que em ausência não vejo,
tenho piedade e pejo
de me ver tão pobre estar,
que então não tenho que dar,
quando me pede o desejo.*

Transformar-se na coisa vista como ação do desejo amoroso merece, aqui, um intrincado jogo de ausência/presença em que a visão e a memória desempenham importante papel na sua função apaziguadora. Há várias figuras de privação neste poema que se vão somando, nas estrofes, acentuando o estado de carência do «doente» amoroso, desde as comparações com o cego, ou com o pobre que nada tem para dar. Daí a recorrência à memória que opera em dobro e concilia os dois sentidos do existir interior: o ver (na alma) e o desejar (o natural). Assim, para Camões, o amor supõe a vontade (a firmeza) de fruir com união a coisa amada, ainda que não a tenha, mas possa realizá-la (em congeminação) pela memória:

*Como aquelle que cegou
he cousa vista e notoria
que a natureza ordenou
que se lhe dobre em memória
o que em vista lhe faltou.
Assi a mí que não rejo*

*os olhos ao que desejo,
na memória e na firmeza
me concede a natureza
o natural que não vejo*

Em parte, teria em mente as palavras de Leão Hebreu sobre o papel da vontade na união amorosa, quando este, ao identificar o amor e o desejo, propõe «diffinire che cosa sia affeto voluntario de l'essere o di avere la cosa stimata buona che manca, e di diffinire l'amore che è affeto voluntario di fruire com unione la cosa stimata buona». Como reconhece que é imperfeita a definição para todas as espécies de amor e desejo, conclui: «il fruire com unione però essere effeto de la volontà, così ne le cose che si mancano, come in quelle che aviamo». Quer dizer: o amor é efeito da vontade de fruir com união a coisa amada, seja com aquela que nos falta ou com aquela que temos.

A tópica do «transformar-se o amador na coisa amada» foi amplamente glosada pelos teóricos e pelos místicos, como Santo Agostinho, São Tomás, Santa Teresa ou San Juan de la Cruz, para os quais constitui uma exacerbação do sentimento da fé, «um enervamento do desejo». Ademais das tópicas de cariz neoplatônico, é a mais difundida quanto à sua significação filosófica e, por isso, é difícil estabelecer-lhe uma trajetória, o processamento da difusão, da influência e da adesão: como se sabe Petrarca a elege num verso de seus *Tromphi* e, por seu lado, Leão Hebreu invoca-lhe a procedência mosaica uma vez que a transmutação da matéria, na expectativa de energizar o crisol, constitui a gênese do esoterismo (ver Pawels e Bergier, *O Despertar dos Mágicos*). E lembre-se ainda que Plotino, intérprete de Platão, no volume III das *Enéadas* (capítulo v), dedicado ao amor, afirma que aquele que deseja... «de lui-même il court au devant de l'aimé et il se remplit de cette vision», isto é, o amador diante do amado encontra-se pleno de sua visão.

Com todo este acervo filosófico e poético, Camões não o poderia ignorar e compõe um de seus mais difundidos sonetos sobre o amor em que reúne as suas prerrogativas mediante premissas e conclusões para desarticular, ao fim, todas as certezas imaginadas:

Transforma-se o amador na cousa amada,

*por virtude do muito imaginar,
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.
Se nela está minh'alma transformada,
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada
Mas esta linda e pura semideia,
que, como um acidente em seu sujeito,
assí com a alma minha se conforma,
está no pensamento como idéia:
(e) o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.*

O que se pode deduzir deste soneto é que as leituras de Platão ou de Plotino, (talvez), dos neoplatônicos (com certeza), e de Aristóteles (sem dúvida) foram fecundas à sua consciência crítica e permitiram-lhe confrontá-los num único e pequeno poema, não só comprovando o conhecimento de duas teorias contraditórias, como também aponto no primeiro terceto a adversativa *mas*, então já reveladora de sua adesão à teoria aristotélica, enunciada no último verso, *como a matéria simples busca a forma* (Aristóteles) em oposição a *está no pensamento como idéia* (Platão).

Ao invocar, portanto, a «humana figura» (a forma) e «a sombra daquela ideia que em Deus está mais perfeita», o poeta cria um ponto conflitante (já observado por alguns estudiosos) com a natureza etérea que Ficino pretende imprimir à concepção do amor platônico, inatacável às solicitações da carne. Delumeau assinala que «il était difficile aux lecteurs de Ficino et de ses nombreux disciples de se maintenir toujours à ce niveau éthéré. De plus, la théorie de l'amour comportait les ambiguïtés». E cita Castiglione que afirma não se poder usufruir a beleza para tocá-la. Como poderia Camões, leitor de Hebreu, Bembo e Mirandola, transpor para a sua vida de poeta e de cortesão a lição da literatura ou da filosofia? Declara Vítor Manuel Aguiar e Silva, ao tratar do assunto (SILVA 1994, p. 170), «que parece inquestionável que na lírica de Camões se exprime [...] uma mundividência e uma concepção do amor não só refractárias, mas

contrapostas àquela concepção neoplatônica», que, segundo o crítico, se tem explicado de várias maneiras, desde o conflito entre o «temperamento impetuosamente sensual» e as lições filosóficas, «antepondo-se um modelo antropológico culturalmente elaborado a uma biografia mais conjecturada do que conhecida». As judiciosas alegações de Aguiar e Silva (aqui nesta exposição amplamente redutoras) para justificar o conflito camoniano levam-no a propô-lo como resultado da «manifestação de uma crise de racionalidade» do poeta, cuja «solução derradeira irrompe da Graça divina». Razão pela qual, ele considera a concepção camoniana do amor «antineoplatônica» ou mais precisamente «não neoplatônica».

Por outro lado, tem-se amplamente analisado o perfil saturniano da natureza do amor, na lírica amorosa de Petrarca até à cultivada pelos quinhentistas, provenientes não só da oposição entre o espiritual e o material, mas também porque os sofrimentos que o amor impõe em seus dois «estados», em luta ou não, lançam o amador na mais profunda exasperação e sofrimento. O amor é, então, cruel, duro, traiçoeiro, vingativo ou tudo o mais que se invoque para execrá-lo, variando o seu grau de acordo com a alma que o sente. De fato, há certa polarização dos efeitos do amor que resulta numa estranha contradição, mas pondo à margem serem as contradições camonianas fruto de uma eventual influência do neoplatonismo apontada por alguns críticos, a verdade, que se prova, é um efetivo conhecimento, por parte de Camões, dos textos teóricos, em vista primordialmente da forma como o poeta trata os aspetos essenciais desta filosofia. Vejam-se, por exemplo, associações de amor e desejo, as congeminações do espírito ou da alma, a contemplação do objeto amado pela projeção da memória, e o transformar-se nele por essa mesma operação, apenas para enumerar entre outros.

Todavia, apesar de tudo o que foi dito, não se pode jamais esquecer que Camões é um poeta e não um teórico ou filósofo. De fato, é possível que uma concepção realista do amor supere, na lírica, a presença da teoria neoplatônica, ou esta se resolva pela fé divina, mas presença não quer dizer forçosamente influência. Parece ser claro existirem duas realidades distintas em Camões, enquanto poeta: a das exigências do corpo e a das solicitações do espírito. Elas existem, personalizam-se e reivindicam, permitindo-lhes cada uma a sua vez a exacerbação lírica — e só neste campo se podem confrontar.

BIBL.: ANDRADE, Francisco, *Camões e o Platonismo (Um Problema de Crítica Literária)*, Barcelos, Ed. do Minho, 1926; ARISTÓTELES, *Tópicos. Dos Argumentos. Sofísticos*, trad. de L. Vallandro e G. Bornheim; de Vincenzo Coreo (*Metafísica*) e de Eudoro de Sousa (*Poética*), Abril Cultural, 1973; BARATA-MOURA, José, «Amizade humana e amor divino em Leão Hebreu», *Didaskalia*, Lisboa, Faculdade de Teologia, II, I, 1972; BELLINOTTO, Elena Ofélia, *Un Nuevo Documento sobre los Dialoghi d'Amore de Leone Ebreo*, Arquivos do Centro Cultural Português, 1973, vol. VII; BEMBO, Pietro, *Gli Asolani. Prose e Rime* (introd. de C. Dionisotti), Torino, Unione Tipografica, Editrice Torinese, 1960; CARVALHO, Joaquim de, *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do Século XVI*, Coimbra, por ordem da Universidade, 1947, vol. I; CASTIGLIONE, Baldesar, *Il Cortegiano*, Milano, Garzanti, 1945; CUNHA, Maria Helena Ribeiro da, *A Dialéctica do Desejo em Camões*, Lisboa, IN-CM, 1989; EBREO, Leone, *Dialoghi d'amore*, Bari, Laterza & Figli, 1929; FERREIRA, Vergílio, «Teria Camões lido Platão?», *Biblos*, XVIII, pp. 225-247, 1942; FESTUGIÈRE, Jean, «La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI siècle», *Revista da Universidade de Coimbra*, 8: 396-564; FICIN, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon* (apres. e trad. de Marcel Raymond), Paris, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1956; LOURENÇO, Eduardo (de Faria), «Camões e a visão neoplatônica do mundo», sep. das *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, 1973; MIRANDOLA, G. Pico della, *De Hominis Dignitate, Heptaplus de Ente et Uno*, «Commento dello illustrissimo signor Conte Joanni Pico Mirandolano sopra uma canzona dei amore composta de Girolamo Benivieni cittadini fiorentino secondo la mente e opinione de'platonici», Firenze, Vallecchi Editore, 1942; PAWELS, Luís, e BERGIER, Jacques, *O Despertar dos Mágicos*, 10.^a ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1973; PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, «Camões leu Platão?», *Biblos*, 378-390, 1939; Pina MARTINS, José V. de, «Pico della Mirandola e o humanismo italiano nas origens do humanismo português», *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, Instituto di Cultura in Portogallo, 1964; id., «Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance», *Visages de Luís de Camões*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972; PLATÃO, *Diálogos*, trad. de José Cavalcante de Sousa (*O Banquete*), e de Jorge Paleikat e João Cruz Costa (*Fédon, Sofista, Político*), São Paulo, Abril Cultural, 1972; PLOTIN, *Ennéades*, I (texto estabelecido e traduzido por Émile Bréhier), Paris, Les Belles Lettres, 1974; id., *Ennéades*, III (trad. de Émile Bréhier), Paris, Les Belles Lettres, 1956; PRAÇA, Lopes J. J., *História da Filosofia em Portugal*, Lisboa, Guimarães, 1974; ROBIN, Léon, *La Théorie platonicienne de l'amour*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964; ROSSI, Giuseppe Carlo, «La tradizione del petrarchismo nella letteratura portoghese», sep. de *Atti dei Convegni Lincei*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976; SALGADO JR., António, *Camões e Sobolos Rios. Ensaio de Interpretação destas Redondilhas*, Aveiro, 1936; SARAIVA, António José, *Luís de Camões*, Publicações Europa-América, Coleção «Saber», 1959; SENA, Jorge, *Uma Canção de Camões*, Lisboa, Portugalíia, 1966; id., *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Portugalíia, 1969; SÉRGIO, António, «Questão prévia de um ignorante aos prefaciadores da lírica de Camões», *Ensaio*, IV, 2.^a ed., Lisboa, Guimarães, 1959; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Edições Cotovia, 1994.

Maria Helena Ribeiro Cunha

NEPTUNO (Mito de). Neptuno, o supremo deus marinho, não viaja, n' *Os Lusíadas*. Júpiter tem o «regimento do mundo» nas esferas celestes, no destino do mundo e do homem; acolhe no Olimpo os deuses vindos dos sete céus, no primeiro concílio de deuses de *Os Lusíadas*. Neptuno tem o regimento do mar, reside no seu palácio, no fundo do mar, no extremo do eixo da viagem de catábase, acolhe as viagens dos deuses marinhos na sua direção, para o concílio, no início da segunda metade de *Os Lusíadas* (VI.14-35). Na descrição do palácio de Neptuno e da sua escultura «na qual do irado Baco a vista pace» (VI. 10-4), aparecem figuras alegóricas que ascendem às concepções da cosmogonia de Hesíodo — «O velho Caos a tão confusa face», aos Quatro Elementos «em diversos ofícios ocupados», descritos em pormenores de cor e movimento — o Fogo e o Ar; a Terra e a Água. Sylvie Deswarte-Rosa considera esta descrição como a de uma «pintura alegórica dos quatro elementos, da terra, dos mares e dos vulcões, muito semelhante à evocação da terra, promontórios e mares no primeiro capítulo de *Da Pintura Antiga*, inspirada em Castiglione».

Baco é o deus pagão que não vem de nenhum planeta, mas da Terra, a cujas forças está indissociavelmente ligado para enfrentar a determinação dos Fados e o regimento de Júpiter sobre a continuação da viagem de Vasco da Gama para o Oriente, movido pelo medo de perder o seu poder e glória no Oriente, representando também a resistência das sociedades locais da Índia aos descobridores europeus. Intervém no concílio dos deuses olímpicos e viaja ao palácio de Neptuno para persuadir os deuses marinhos, num concílio, a desencadear uma tempestade que possa destruir a armada portuguesa. Consegue persuadir Neptuno com o argumento de que os deuses se arriscam a perder o seu estatuto perante a ousadia dos nautas portugueses. Neptuno e os deuses marinhos intervêm, n' *Os Lusíadas*, apenas no concílio. Fica decidido que haverá uma tempestade que é desencadeada por Éolo, a pedido deles, após a persuasão de Baco junto de Neptuno.

A luz subaquática propicia o ambiente que envolve o palácio de Neptuno (*Os Lusíadas*, VI.8-13), as deslocções de Baco, de Tritão e dos deuses marinhos convocados por Tritão, enfim uma luz global que prepara e rodeia o concílio dos deuses marinhos, correspondendo, no plano subaquático, à apoteose de luz do concílio dos deuses olímpicos n' *Os Lusíadas*. Baco não conseguiu os seus intentos no concílio dos deuses no

Olimpo, tendo apenas conseguido convencer os deuses marinhos, no plano da catábase. A luz apoteótica do mistério divino pagão habita o espaço do Olimpo. No plano subaquático, a luz rodeia o palácio de Neptuno, o concílio dos deuses marinhos, harmonizando o céu e o mar, no plano da intervenção e viagem dos deuses pagãos n'*Os Lusíadas*.

BIBL.: DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Ideias e Imagens de Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1994, p. 183; LANGROUPA, Helena, *A Viagem na Poesia de Camões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2006.

Helena Langrouva

O

ODES. As odes camonianas assumem o seu pleno significado quando histórico-literariamente integradas no movimento mais geral que fez renascer a ode clássica como reação ao domínio manifesto do petrarquismo na construção e expressão do mundo lírico. O equilíbrio que nobilita os temas tratados nas odes, a graciosidade do discurso sóbrio e culturalmente significativo, contrastam vivamente com a tensão e angústia tensa com que outros géneros (nomeadamente a canção) se abrem nas *Rimas* à análise introspetiva e ao grito do infortúnio e desconcerto do poeta.

Em termos gerais, Camões consegue estabelecer uma distinção muito nítida entre a canção e a ode, os dois géneros poéticos que em si condensam a nobreza do canto lírico. Para o poeta de Quinhentos, a canção é um género moderno. Se bem que tenha origem na literatura trovadoresca e se tenha imposto com Dante, concebia-se ligada a Petrarca, que lhe deu importância nuclear no seu *Canzoniere*, e aos poetas petrarquistas. A ode, pelo contrário, encontra as suas raízes e modelos mais nobres na Antiguidade Clássica.

Nasce daqui uma das principais dificuldades de composição da ode, sentida também por Camões. Com efeito, é necessário pensar que, em meados do século XVI, o português, como as restantes línguas vernaculares, dava novos moldes à sua feição literária, e a adoção de novas formas poéticas, associadas a novos ritmos e imagens, decorria sob a égide do petrarquismo e do seu entendimento do homem. Assim, à contensão característica do lirismo clássico (ou da imagem que dele formavam os quinhentistas), implicada pela revivescência da ode, opunha-se a análise casuística da paixão e do desequilíbrio sentimental, numa introspeção exaustiva e minuciosa de sentimentos apaixonados.

É natural que Camões não se subtraísse inteiramente à interpretação petrarquista da vida social e ao modelo cultural por ela imposto, bem evidentes na composição do ideal feminino adotado, por exemplo, ou na compreensão da sua própria condição de amante desprezado, que, embora tenha antecedentes na poesia latina, apresenta os contornos culturais da

sua época. Ao mesmo tempo, ainda que a emulação literária lhe sugerisse também atitudes e temas a imitar, e a Antiguidade Clássica fornecesse um imaginário e uma linguagem a explorar, a perspectiva de vida e moral que dimana das odes é a de uma civilização e doutrina cristãs.

De qualquer forma, as odes constituem um grupo de poemas muito singular, e, ao contrário do que sucede na obra de outros poetas coevos, a *contaminatio* que por vezes se faz sentir entre a ode e a canção não descaracteriza cada um destes géneros. Para isso contribui a perceção da função desempenhada pela escolha e adoção de regras poéticas e formais na criação do clima emocional que convém à ode. As odes camonianas são poemas pouco extensos, sem *commiato*, compostos por estâncias curtas (cinco, seis ou sete versos, não obstante o exemplo de Bernardo Tasso autorizar o emprego de estâncias mais longas), que combinam versos decassilábicos e hexassilábicos, e impõem ao poeta um ritmo calmo e gracioso, propício à elevação do tom e dos temas adotados. Torna-se pois, natural, a presença de vocabulário com sabor classicista e poético acentuado, em que as palavras esdrúxulas são frequentes, e o tom empregue se harmoniza com a elevação sentimental ou cultural manifestada.

As odes camonianas oferecem matizes de compreensão do mundo diferentes das apresentadas em outros géneros. Desde logo, as queixas de amor são refreadas por um sentimento muito forte da convenção e da adequação do sentimento a um género em que, por tradição sublinhada também pela ode novilatina, predominam o equilíbrio e a arte. Mais do que a valorização das atribulações de uma história pessoal, ou a sua análise, sobreleva o serviço de amor, que apaga as particularidades do sofrimento e as alegrias do servidor. Há, pois, lugar para a declaração sentimental e o louvor da Senhora, a suavidade graciosa do galanteio, numa aceitação das leis do amor que seria impensável encontrar nas canções, mais caracterizadas por um amor tempestuoso e por uma análise que põe em relevo a desmesurada fragilidade do poeta perseguido pela crueldade do amor e do destino.

Direta e indiretamente, as odes de Camões devem muito a Horácio, que é, no mundo literário de Quinhentos, a matriz e modelo deste género adaptado às línguas vernáculas por Bernardo Tasso. No entanto, o espírito que anima a maior parte dos poemas de Camões afastam-no muito do

venusino, mesmo quando o texto deixa transparecer a sua presença ou quando a reflexão se inspira na consideração de circunstâncias idênticas. Assim, por exemplo, às odes camonianas *Já a calma nos deixou* e *Fogem as neves frias* subjazem as chamadas «odes da primavera» horacianas (I, 4 e IV,7 e 12), que se desenvolvem a partir da observação da mudança provocada pelo tempo na natureza. Mas a semelhanças retóricas e estilísticas corresponde uma alteração radical do sentido da reflexão. A fugacidade do tempo, que em Horácio conduzia, num apelo pagão, ao convite ao *carpe diem*, ao gozo despreocupado do dia que se escapa, torna-se na Ode IX de Camões, *Fogem as neves frias*, motivo de religioso recolhimento e submissa aceitação da fragilidade humana. O poeta sabe-se *homo viator* que neste mundo procura conquistar a felicidade eterna, e, por conseguinte, o fim moralizante que preside à composição toma uma feição cristianizada («que a bem-aventurança, / durável de outra sorte, / se há-de alcançar na vida para a morte»). A dignidade do mundo antigo é explorada, com efeitos decorativos e poéticos, quando a cultura mitológica preside à descrição da natureza primaveril, enquanto os exemplos colhidos na história da Antiguidade vêm num segundo momento dar prova da vanidade da glória humana, com um claro efeito de amplificação da evidência.

Por seu turno, na Ode XIII, *Já a calma nos deixou*, a mesma da mudança cíclica da natureza, em que se vai vendo o avanço do ano nas modificações dos campos e na notação mítica do calendário, vai impulsionar a afirmação de galanteio do poeta que, enamorado, não receia as mudanças da Natureza, nem do Amor nem da Fortuna, e lhes contrapõe a constância do seu sentimento. O apurado sentido decorativo e a agudeza do poeta manifestam-se quando consegue caracterizar a mudança que vê operar-se em si mesmo através de vocabulário e imagens semelhantes às que utilizou para descrever a natureza.

Um dos mais atrativos elementos da literatura clássica, que vem a ser poeticamente recuperado a partir do Renascimento, reside no imaginário mitológico que se lhe associava, e permitia que, de uma forma figurada, se representassem os conflitos e os problemas essenciais do homem. Nas odes camonianas, a presença da mitologia tinge com uma nota de licenciosidade pagã e humanista a imaginação, sendo-lhe atribuída uma função sobretudo decorativa e lúdica. Com efeito, mais do que carrear o

peso do indizível que, em geral, significa na restante lírica, nas odes, a alusão mitológica acentua o pendor cultural e artístico do género, reforçando o efeito de distanciamento estético e dando ao lirismo a elevação de uma expressão intelectualizada e culturalmente partilhada. Por isso pode apresentar-se como exemplo que permite ao poeta a comunicação do sofrimento inexprimível (Ode II, *Se de meu pensamento*), ou ser simples ilustração dos seus argumentos, levando pela evidência à conclusão (o caso da discutida Ode IV, *Fermosa fera humana*).

Mas, acentuando o carácter de revivescência cultural, a efabulação mitológica pode também desenvolver-se no texto e tomar o carácter de evasão lúdica, à semelhança do que acontecia na ode novilatina. Assim, a Ode XI, *Naquele tempo brando*, integra-se na tradição do *epillyon* e, como é também muito frequente na literatura novilatina, a narrativa de um episódio mitológico dá abrigo à expressão de uma sensualidade intensa.

O tom classicizante que caracteriza o género não impede que em algumas odes camonianas o petrarquismo seja elemento de análise e validação das atitudes expressas. Nesse aspeto, a Ode V, *Nunca manhã suave*, impõe-se pela conjugação harmoniosa de imagens e atitudes típicas do petrarquismo com as exigências formais do género (ainda que alguns preceptistas pudessem censurar este poema pela sua extensão excessivamente curta). Todavia, criam-se também situações de desequilíbrio, quando se torna impossível a conciliação de duas maneiras tão distintas de apreender o mundo e o homem, como são, na sua imagem simplificada, a petrarquista e a clássica. É o que se verifica, por exemplo, na Ode III, *Se de meu pensamento*, em que o lirismo pessoal e o emprego do imaginário clássico não se conseguem conjugar, não por deficiência das alusões mitológicas, mas antes porque a agitação do poeta, moldada pelos valores do petrarquismo, não encontra expressão adequada no ritmo da lira, esquema estrófico adotado da ode *Ad florem Gnidi* de Garcilaso de la Vega e tão apropriado a apoiar o tom sereno e límpido exigido pelo género.

O choque entre duas configurações mentais encontra-se também na Ode à Lua, *Detém um pouco, Musa, o largo pranto*, em que o poeta, apesar de parte da imitação de uma outra ode em que impera o mundo do classicismo, a III de Bernardo Tasso, não alcança subtrair-se à sensibilidade petrarquista e até aos próprios moldes da canção (a estância

final, com uma interpelação à noite, oferece pontos de paralelismo com o *commiato* típico da canção).

No entanto, neste caso, o resultado é surpreendente, e Camões consegue, num poema esteticamente muito feliz, responder às expectativas abertas pela ode enquanto género literário e, ao mesmo tempo, manifestar uma sensibilidade moderna. No centro da composição, encontra-se a fábula mitológica da paixão da Lua pelo pastor Endimião. Alterando-a, talvez porque preso a convenções socioculturais em que a atitude ativa de Délia não seria aceitável, o poeta inverte os papéis da Lua e de Endimião: na sua versão, será a Lua a ser requestada pelo pastor com quem o poeta se identifica (a interpretação de Faria e Sousa), e, como não se apaga a memória do mito, os versos alimentam a possibilidade de o amor do poeta ser correspondido. Neste clima de intensa ambiguidade, alimentada ainda pela interpelação final à noite, «secreta amiga», a fábula mitológica, a realidade presente e modelos literários confundem-se, impedindo que a interpretação seja nítida ou se prenda definitivamente a um dos planos em jogo. Por exemplo, a partir do momento em que o leitor estabelecer a identificação entre Délia e a mulher amada, todos os pormenores da descrição da lua e do céu, em que se confundem sincreticamente os atributos de Délia, da lua e da amada, passarão a aplicar-se também ao retrato feminino impresso por Amor no peito do poeta e terão de se ler também como louvor e encarecimento. Forma-se assim um quadro luminoso, engrandecido pelas sucessivas evocações feitas, e também pela construção frásica e vocabulário empregue. Quando a própria escuridão se torna sinal de alegria, não se permite que o desespero tenha uma expressão direta, gritada. Os traços do triste amante petrarquista, desenganado pelo Céu — pela lua, mas também pelo destino —, atenuam-se perante a suave invocação da noite, feita ao jeito da *commiato* de uma canção, e com o distanciamento próprio da ode.

Na criação do ambiente idealizado em que prevalece o equilíbrio, por tradição associado às raízes clássicas do género, a natureza desempenha um papel essencial. Nas odes camonianas, a sua caracterização parece manifestar a confiança depositada pelo poeta no poder da arte e do espírito humano. O cenário é concebido segundo um ideal preexistente, que realça a perfeição e a harmonia. Assim, os elementos singularizados encontram-se na sugestão dos textos modelares, e o seu carácter paradigmático é

corroborado pela adjetivação, que sublinha os traços essenciais e caracteriza sem particularizar o objeto descrito: veja-se, por exemplo, que as flores da Ode II têm a graça *costumada* enquanto a rosa é *fresca*, as árvores *sombrias* na Ode IX; a manhã é, na Ode V, *suave*, o dia apresenta-se *luminoso*, na Ode XI, enquanto a aurora é *suave*, *fresca* e *fermosa* na Ode II. O esplendor da natureza pode, pois, aliar-se à Poesia na celebração da beleza da amada, idealizada, ela também, e manifestação de perfeição espiritual.

Dir-se-ia que a paz e a tranquilidade, que debalde se procuraram na maioria das éclogas (onde de acordo com a convenção do género seria natural a sua presença), não se encontram numa natureza espontânea em que o homem participa liricamente, mas antes naquela que o homem concebe como artifício de perfeição. É pela criação desse mundo idealizado, permanente, que as odes camonianas conseguem eternizar o momento fugaz, criando um equilíbrio que vem dar expressão à *harmonia mundi*, à harmonia do mundo que o Renascimento concebera.

Conjugando literariamente a estilização do mundo com uma atitude de distanciamento estético, a ode impõe ao mundo humano e natural a harmonia, pelo que se torna um género apropriado para a expressão do sentimento, nobilitado não só pela pureza individual, mas também pelo encarecimento da sua dimensão filosófica. A ode torna-se, portanto, o espaço adequado para a exaltação de um amor que seja fonte de harmonia universal e cujo alcance não se atenha a um significado de natureza psicológica. Camões compreende-o; e se em éclogas, sonetos e canções é confrontado com as contradições do amor, na Ode VI, *Pode um desejo imenso*, explana com limpidez que o amor se torna fonte de entendimento, quando um «longo apartamento», permite a espiritualização e converte em «graça pura» os traços do retrato ditado pela memória. Num jogo verbal em que o verbo *ver* toma conotações diferentes, o poeta vai evocando os traços perfeitos do ideal feminino que os «olhos ausentes» não veem, para lhes contrapor o que *veem*; essa imagem acaba por se resumir num inexplicável «não sei quê» que, à luz da valorização neoplatónica do Amor, compreende ser «raio de divina fermosura». Na conceção de amor exposta na Ode VI, o petrarquismo, de acordo com a lição de Bembo e Castiglione, foi já reinterpretado à luz do neoplatonismo e é fonte de

perfeição, trazendo consigo o entendimento e elevando o homem acima da esfera terrena.

Na nobreza do género e na sua natural ligação com a imagem do mundo clássico, Camões encontrou possibilidade de atender às circunstâncias do empírico e, com dignidade, de conciliar o encomiasmo e o pedido de proteção, ou o agradecimento da proteção recebida. Na Ode VIII, *Aquele único exemplo*, dirige-se ao Conde do Redondo, D. Francisco Coutinho, então vice-rei da Índia; na VII, *A quem darão de Pindo as moradoras*, a D. Manuel de Portugal. No primeiro caso, recorre ao exemplo mitológico, para traçar o panegírico de Garcia de Orta e demonstrar que é obrigação da alta estirpe e posição do vice-rei favorecer a publicação dos *Colóquios dos Simples e Drogas* e o seu autor. No segundo, é o peso da própria cultura clássica que está presente e torna natural a ressonância grandiloqua de versos que prometem a fama imortal a D. Manuel de Portugal, devida, segundo a interpretação corrente da ode, à sua ação mecénática em favor da publicação de *Os Lusíadas*.

BIBL.: CUNHA, Maria Helena Ribeiro da, *A Dialéctica do Desejo em Camões*, Lisboa, IN-CM, 1989; FRAGA, Maria do Céu Fraga, *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos/Acta Universitatis Conimbrigensis, 2003; RAMALHO, Américo da Costa, «Três odes de Horácio em alguns poetas portugueses», *Camões no Seu Tempo e no Nosso*, Coimbra, Almedina, 1992; SILVA, Vítor Aguiar e, «O tema do *exclusus amator* na lírica de Camões», *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008.

Maria do Céu Fraga

ORFEU (Mito de). O mito de Orfeu é dos mais ricos de simbolismo no mundo helénico, foi recuperado por Virgílio nas *Geórgicas* (IV.515-568) e por Ovídio nas *Metamorfoses* (X e XI), evoluiu até se tornar uma verdadeira teologia em torno da qual se desenvolveu toda uma literatura esotérica. No Renascimento, o orfismo foi assumido como teologia poética. O mito de Orfeu tornou-se popular em Florença, em finais do século XV, ultrapassou a esfera dos intelectuais e dos humanistas. Angelo Poliziano escreveu, por encomenda, em 1471, *La Favola di Orfeo*, inspirada nas *Geórgicas* e nas *Metamorfoses* e, em 1483, fez uma leitura pública das *Geórgicas*, em Florença. Orfeu era um príncipe, filho do rei Oiagro da Trácia e de uma musa — Calíope, Polímnia, ou Clio. Estava

próximo das Musas e do Olimpo. Era cantor, poeta, tocava lira e cítara, de que terá sido o inventor. O seu canto suave tinha o poder de amansar as feras e os homens mais agressivos. Casou com Eurídice, uma Ninfa — Dríade — ou uma filha de Apolo.

O mito da catábase e do canto de Orfeu percorre todo o Livro X das *Metamorfoses* de Ovídio, relevando a total submissão do poeta amante ao amor, a frustração da perda de Eurídice, pela sua morte terrena, porque, ao fugir da perseguição do pastor e protetor de gado Aristeu — o *alter ego* de Orfeu que introduz a oposição entre trabalho e encanto, entre esforço e beleza —, foi mordida num pé por uma serpente venenosa. Orfeu sofreu a frustração da perda definitiva de Eurídice, morta pela segunda vez e precipitada num abismo dos infernos, por causa da desobediência de Orfeu à lei imposta por Perséfone e Hades de nunca poder olhar para trás na sua viagem de catábase nos infernos, para ver a sombra de Eurídice que deveria seguir atrás dele até à saída dos infernos. Orfeu olhou para trás para se certificar se era Eurídice que o seguia, mas, assim que se virou para trás, Eurídice caiu morta. Caronte não permitiu que Orfeu voltasse aos infernos.

A procura de compensação da frustração da perda definitiva de Eurídice é a magia do seu próprio canto que faz parar, nos infernos, todas as figuras de mitos de frustração eterna — Tântalo, Ixião, Sísifo, Tício — e acalma as Fúrias. No mito ovidiano de Orfeu, paira a tragédia do seu assassinio pelas Ménadas, como castigo para a homossexualidade que passara a praticar, depois da segunda perda de Eurídice. O seu corpo é violentamente despedaçado, a sua morte terrível, até à passagem definitiva para os infernos onde reencontra Eurídice, na morte, para sempre (*Metamorfoses*, XI.1-65). A narrativa do mito prolonga o canto de Orfeu e o som da sua lira para além da sua morte, quando cabeça e lira flutuavam sobre as águas (*Metamorfoses*, XI. 50-57). Orfeu, no seu próprio mito e nos mitos que narra — Pigmalião, as figuras das Bacantes, Midas, Sileno ou Pan —, sugere que, acima da degradação possível dos seres humanos, a poesia é movimento da matéria para o espírito, num mundo de mudança arbitrária onde é possível instaurar uma poética da metamorfose.

Além de breves referências e dois símiles, na epopeia, (*Os Lusíadas*, III.1 e 2; VII.29 e X.5), o mito de Orfeu atravessa a epopeia e sobretudo a lírica camoniana de maneira multimoda, nas suas subtis relações com a

poética da metamorfose — a catábase marinha na épica, a catábase na lírica ou viagem de descida às profundezas, a noção de limite e enigma, as mudanças, a transformação pelo esforço heroico, o auto-heroísmo, as polivalências e conotações da ideia de monstro, a perda da identidade, da unicidade e da consciência, a transformação «do amador na coisa amada», os mitos de frustração eterna, a transformação do pensamento do sujeito lírico. Ao inverso do mito de Pigmalião, o sujeito lírico não consegue apagar a distância entre o objecto imaginado e a união física que satisfaz o desejo, através da arte, pois se refugia em visões metafísicas de uma mulher cuja estética e ética é também metafísica. Essa frustração, radicada no mal de ausência, atravessa toda a lírica camoniana. Como no mito de Orfeu, resta-lhe a magia e o poder transformador e metamorfoseador da sua poesia e da sua arte. Na Canção II, «o abismo infernal do meu tormento», por ter posto o amor «em alto lugar», traz como consequência a frustração eterna, retomando os mitos de Tântalo, Ixião, Tício e Sísifo — presentes, de passagem, também no final da Elegia III. Orfeu permanece como símbolo da relação entre a arte e a vida que tem e não tem limites e é globalmente incontrollável.

É na Ode III que a referência ao mito da catábase de Orfeu sintetiza a escolha dos aspetos do mito que preocuparam Camões: conseguir que os infernos e a sua esposa ouçam o seu canto; conseguir ver a sua esposa; conseguir que a sua arte possa acalmar as fúrias, fazer parar ou suspender a sua própria frustração, como a de Sísifo e Ixião. Se é complexa a sua luta para escrever a própria pena, é pela arte, pela sua poética da metamorfose, que procura remédio para o maior sofrimento e frustração. A loucura, a desrazão, o «furor» do próprio sentimento amoroso que descontrola e gera a perdição do sujeito ou o seu castigo, pertence ao mito de Orfeu e está presente ao longo de toda a lírica camoniana. Como no mito de Orfeu, a sua total submissão ao amor vai desafiar a sua própria perdição, a sua total frustração e a sua própria morte, sendo vítima de emoções e sentimentos que ele próprio corrobora para a sua destruição. Tal como Orfeu, o sujeito lírico é frustrado como amante e realiza-se como artista, embora nas suas queixas e confissões diga que espalha «tristes palavras ao vento», por não se sentir amado nem compreendido. Para além da morte de Orfeu, da sua destruição trágica, a sua poesia perdurará. A poesia de Camões, como a pintura de Jacopo del Sellaio, *Orfeu Eurídice e Aristeu* (1480, Roterdão,

Museum Boijmans Van Beuningen) exprimem a convicção da força da beleza, da arte, da própria vida, para além do sofrimento, para além da perda da mulher amada, tentando assumir, e por vezes superar, a tragicidade, sendo o eu lírico, apesar de tudo, identificado como «Orfeu sem Eurídice».

BIBL.: GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1979; LANGROUVA, Helena, *A Viagem na Poesia de Camões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-FCT, 2006, I, «Catábase, monstros e metamorfoses», pp. 21-76; 146; 289; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «O mito de Orfeu e Eurídice em Camões», *Camoniana Varia*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 121-132; *ibid.*, «O tema da Metamorfose na Poesia Camoniana», pp. 133-152; SEGAL, Charles Paul, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A study in the transformation of a literary symbol*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1969; *id.*, *Orpheus. The myth of the poet*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989.

Helena Langrouva

ORIENTE, Fernão Álvares do (Goa? c. 1530-1600 a 1607). A penúria de notícias certas acerca da vida deste bucolista do século XVI, conhecido sobretudo como autor de uma única obra, a *Lusitânia Transformada*, uma novela pastoril de cunho sannazariano publicada postumamente em Lisboa em 1607, levou os seus biógrafos (entre os quais, o maior deles, António Cirurgião, que, em 1976, lhe dedicou uma ampla monografia ainda hoje imprescindível) a integrar o restrito núcleo documental de que se dispunha com as informações colhidas diretamente no texto, isto é, fazendo recurso, *faute de mieux*, àqueles argumentos internos a que os filólogos clássicos, com referência ao carácter «improvisado» e, principalmente, tautológico destes testemunhos ficcionais, chamam αυτοσχεδίασμα («*autoskediasma*»). Não por acaso, aliás, este é o método adotado nas diversas biografias camonianas (entre outras): de facto, o percurso existencial de Fernão Álvares do Oriente, assim como foi reconstruído a partir da «Prefação» do padre Joaquim de Foyos, na segunda edição da *Lusitânia Transformada* (1781), apresenta evidentes pontos de contacto com a vulgata biográfica do Épico, não apenas pelo que diz respeito à mistura das fontes, históricas e literárias, em que assenta, como também pelas analogias de situação que parecem fundamentar o paralelismo. Contudo, pondo de lado os abusos a que pode dar azo uma interpretação

demasiado literalista das convenções (auto)biográficas da literatura bucólica — tal como aquele em que incorreu o supracitado editor setecentista, ao atribuir a Fernão Álvares uma viagem à Itália cuja prova se encontra tão-só na declaração prologal da *Lusitânia Transformada*, aludindo à metafórica passagem do testemunho pastoril entre o seu protagonista Felício/Olívio e o Sincero da *Arcadia* de Sannazaro —, foi mesmo do cotejo escrupuloso dos indícios textuais com os poucos dados referenciais na nossa posse que emergiu um perfil suficientemente fidedigno deste contemporâneo de Camões, típico representante do modelo renascentista do homem de armas e de letras.

Assim, ao juntarmos todas as peças do *puzzle*, ficamos a saber que Fernão Álvares do Oriente era provavelmente natural de Goa, que, depois de ter combatido como soldado em Ceuta, participou em várias expedições navais no Índico e que, pelos serviços prestados à coroa, mereceu ser nomeado «cavaleiro fidalgo» por dom Sebastião, a quem acompanharia, um ano mais tarde, na desastrosa campanha de Alcácer-Quibir, onde ficou prisioneiro. Sobrevivente daquela trágica jornada de África, encontramos-lo depois envolvido na defesa da fortaleza de Colombo, em Ceilão (1587), e no desempenho do cargo de vedor da fazenda em Ormuz (1591), antes de ser forçado a regressar à Metrópole, por ordem de Filipe I de Portugal, sob a acusação de «propalar notícias prejudiciais ao rei e ao reino» (CIRURGIÃO 1976). Se, porém, a origem goesa do escritor pode ser facilmente depreendida da história contada por Felício, seu verdadeiro *alter ego* narrativo, tornando-se, ao longo dos séculos, uma das constantes desta biografia — embora não seja de descartar por completo a proposta alternativa de considerar como seu berço a povoação de Punhete, a atual Constância, onde, segundo a lenda, teria vivido algum tempo o próprio Camões —, deve-se, pelo contrário, às pesquisas arquivísticas de Cirurgião o mérito de lhe ter retificado as datas de nascimento e de morte, adiantando a primeira de 1540 para 1530 e adiando a segunda para o período entre 1600 e 1607, ou seja, substituindo, como *terminus ad quem*, o ano de 1595 pelo da publicação da novela, em cujo «Prólogo aos Leitores» o livreiro Domingos Fernandes dá realmente Fernão Álvares do Oriente por já «defunto». De resto, conforme consta do relativo documento, a sua última menção oficial remontaria justamente ao alvará régio de 3 de março de 1600, ou seja, aquando da obtenção, por parte de

Filipe II de Portugal, do «cargo de escrivão do galeão da carreira do Maluco por duas viagens»: o que, além de confirmar o facto de ele estar ainda vivo naquela altura, talvez permita, ao mesmo tempo, aventar a hipótese — baseada numa alusão da *Lusitânia Transformada* — de que continuava também empenhado na sua elaboração.

Perante o retrato que se acaba de esboçar, não pode, então, passar despercebida uma certa afinidade existente entre a aventura humana de Fernão Álvares do Oriente, com as suas lacunas e as suas conjecturas, e a de Camões: pense-se, por exemplo, na comum experiência militar em Ceuta, durante os anos da juventude, ou na longa peregrinação dos dois pelas paragens orientais do Império português ou até mesmo naquele odisseico *nóstos* para a pátria, que, no entender de Ana Hatherly, se cumpre, em ambos os poetas, sob o signo de uma análoga desilusão. Mas se, apesar dos elementos documentais em que se apoia, tal reconstrução biográfica não parece ficar totalmente imune da interferência dos mecanismos retóricos de autorrepresentação ficcional — bastante semelhantes, aliás, aos que presidem também à estruturação da *fabula* camoniana, na qual, com efeito, a de Olívio/Fernão Álvares tende sem dúvida a espelhar-se, tanto em termos de texto quanto de discurso —, as convergências entre os autores em apreço ultrapassam o âmbito da biografia para se arreigarem, antes, no terreno da história da cultura e da intertextualidade. Num século, o Seiscentos, que vai ser pródigo de leitores entusiásticos — e, não raro, também de fervorosos imitadores — do Vate, cabe efetivamente a Fernão Álvares do Oriente o reconhecimento de ser uma das primeiras vozes, em ordem cronológica, que se regista neste coevo processo de glorificação camoniana, como demonstra, por exemplo, na *Lusitânia Transformada*, o episódio da romagem dos pastores ao Templo da Poesia, onde, no meio de um desolador panorama de ruínas, a estátua dele («a estátua do Príncipe dos Poetas da nossa idade, que cantou a larga navegação dos Lusitanos», 69v) é a única que se levanta em toda a sua incorrupta perfeição, não obstante os ataques invejosos daquele «esquadrão de Bávios e de Zoilos», isto é, de poetas rivais, que «com muitos tiros pretendiam danificá-la» (*Ibidem*). No entanto, as marcas de Camões na novela deste seu admirador maneirista não se limitam à presença tutelar daquela transparente alegoria, nem se contentam em hipostasiar-se no convencional disfarce pastoril das personagens Almeno e Urbano, materializando-se, pelo contrário, numa

densa rede intertextual de citações, glosas, reenvios, que nos fornece um testemunho de grande interesse acerca da receção literária da sua obra, em particular d'*Os Lusíadas*, de que a *Lusitânia Transformada* constitui uma sorte de reescrita *a lo divino* (ver CIRURGIÃO 1991, p. 24). E é justamente neste diálogo à distância entre a herança épica e a sua metamorfose *sub specie bucolicorum* que se mede a atitude devotada mas não subalterna de Fernão Álvares do Oriente para com o Mestre, em relação ao qual, no fundo, ele constrói a sua identidade e o seu peculiar espaço poético, sendo, afinal, este espaço poético, definido essencialmente pela subversão dos principais códigos do poema camoniano, configurando, portanto, a *Lusitânia Transformada* como um autêntico «anti-*Lusíadas*» (HATHERLY 1997, p. 238). Se, de facto, ao longo do eixo cronotópico da viagem de Vasco da Gama, Camões relera a história da monarquia portuguesa em função da edificação do «Novo Reino» na Ásia — soldando, assim, num *continuum* espaciotemporal «um passado que é prestigiosa “genealogia” e um futuro que é “profética” conquista» (sob a forma, obviamente, da profecia *post eventum*, ver ZATTI 1996) —, agora, através da inversão do rumo da viagem de Olívio, do Oriente para o Ocidente, Fernão Álvares não só reescreve a aventura ultramarina nacional em chave disfórica, com acentos de reprimenda antiexpansionista que recordam os do Velho do Restelo, como também a inscreve na perspectiva cristã do *contemptus mundi*, que levará o próprio Olívio, regenerado pelo idílio arcádico (onde mudara o nome para Felício), diante do presépio do Menino Jesus, num ideal contraponto fideísta à ilusão racionalista da máquina do Mundo. De resto, na sua pontual transformação — prenunciada pelo título — dos vários paradigmas culturais ali subjacentes, de modo a conformá-los com as intenções pedagógico-moralizadoras do género pastoril e com o espírito dos tempos, a novela de Fernão Álvares cifra, na verdade, não tanto a crise da epopeia como género literário, quanto de um sistema de valores tipicamente renascentista que dela era a premissa e o fundamento, ao invés do produto. Este curto-circuito entre a euforia imperialista do Portugal dos Descobrimentos que se celebra n'*Os Lusíadas* e o desengano resignado do Portugal filipino, de que a *Lusitânia Transformada* encena, por utopia entreposta, a decadência material e espiritual, encontra aqui a sua formulação mais acabada na Ilha de Santa Helena, emergindo de uma

longa tradição literária de *ilhas afortunadas* como referência incontornável também para a história da crítica camoniana.

Sendo, com efeito, um decalque patente da Ilha dos Amores, conforme testemunha o relativo hipotexto que vem à tona nas entrelinhas, é à sua incontroversa reconhecibilidade geográfica que os comentadores do poema épico foram pedir a prova indireta para a localização do lugar descrito no Canto IX, antes de ele acabar por ser possivelmente identificado com a «ilha graciosa» de Fernão Álvares — o qual, por sua vez, devia ter retirado o sentido desta identificação da «famigerada edição d’*Os Lusíadas* dita “dos Piscos” (1584), onde tal identificação é reiteradamente afirmada» (PIRES 1984, p. 515). Esta sugestiva especularidade dos dois textos, a respeito da génese e interpretação do *topos* insular, parece, aliás, sufragada pela relação dinâmica que a Ilha de Santa Helena mantém com a sua fonte, apresentando-se desde logo não como uma réplica dela, segundo os cânones renascentistas da *imitatio*, mas sim como uma reescrita sistemática, cuja refuncionalização antiépica não chega, porém, a apagar os rastros daqueles «primeiros Argonautas do largo Oceano» com que Olívio depara na paisagem insular: «nomes e feitos de varões ilustres» gravados nas árvores, versos em louvor da ilha deixados a futura memória e, por fim, até as mesmas ninfas cantadas por Camões. A tal propósito, não é de admirar que, nesse jogo intertextual, uma delas, Efire, coincida perfeitamente com o original d’*Os Lusíadas* — quer dizer, a Nereida perseguida e amada por Lionardo — a ponto de trazer ainda os sinais daquela experiência de outrora: de facto, atormentada pela consciência do pecado e desejosa apenas de expiar a sua culpa, de que, contudo, não foi responsável, na *Lusitânia Transformada* ela participa, com a amiga Clemene, neste processo de reconversão ascética da Ilha de Santa Helena, a qual de «prémio gentil de varões claros» (*Lusitânia Transformada*), na esteira da filosofia epicurista dominante no modelo, se tornou agora uma espécie de exílio palingenésico, ao abrigo do mundo e dos seus enleios.

Todavia, se, por um lado, é verdade que as consistentes correspondências com o episódio camoniano revelam a «intenção deliberada, da parte de Fernão Álvares, de querer imitar e homenagear Camões» (CIRURGIÃO 1976), por outro, o prevalecer de uma vontade de reelaboração da fonte sobre a sua pura e simples citação impede que se possa reduzir esta

operação literária ao nível do tributo de um epígono ao predecessor, sendo, antes, um modo para marcar a distância irrecuperável que já separa o universo histórico, político e cultural da *Lusitânia Transformada* do d'Os *Lusíadas*. Em suma: enquanto a Ilha dos Amores representa a suprema entronização mítica da história da gesta portuguesa eternizada por Camões, esta sua reatualização à luz das coordenadas estéticas e axiológicas do Maneirismo, pelo contrário, surge como metonímia daquela história recalcada, da qual, com efeito, na atmosfera sombria desta «ilha-necrópole» (RIBEIRO 2004, p. 43) permanecem apenas os ecos, restos *au second degré* de um passado sepultado para sempre numa memória intrinsecamente hipertextual.

BIBL.: CIRURGIÃO, António, *Fernão Álvares do Oriente: O Homem e a Obra*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976; id., «A *Lusitânia Transformada* ou a face não heróica dos Descobrimentos», *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, n.º 6/7, 1991, pp. 21-29; HATHERLY, Ana., «O Regresso ao Ocidente na *Lusitânia Transformada*», *Sentido Que a Vida Faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, pp. 233-239; MACEDO, Helder, «Nacionalismo e pastoralismo», in GIL, F. & MACEDO, H., *Viagens do Olhar. Retrospecção, Visão e Profecia no Renascimento Português*, Porto, Campo das Letras, 1998, pp. 395-407; MULINACCI, Roberto, «*Loci amoeni* e ilhas afortunadas. Tradição e Inovação na *Lusitânia Transformada* de Fernão Álvares do Oriente», *Rassegna Iberistica*, n.º 58, 1996; PIRES, Maria Lucília Gonçalves, «Da Ilha dos Amores à Ilha de Santa Helena», *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*, Lisboa, IN-CM, 1984, pp. 514-519; RIBEIRO, Margarida Calafate, *Uma História de Regressos. Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto, Afrontamento, 2004, pp. 40-45; ZATTI, Sergio, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

Roberto Mulinacci

ORTA, Garcia de (c. 1501-1568). Médico e naturalista português, autor do livro *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia*. Não se sabe muito da vida de Garcia de Orta. Filho de cristãos-novos estabelecidos em Castelo de Vide, julga-se que aí terá nascido nos últimos anos do século XV ou nos primeiros do seguinte. Estudou em Alcalá e Salamanca, formando-se em Medicina. Regressado a Portugal em 1523, diz a tradição que terá exercido em Castelo de Vide antes de se fixar em Lisboa. Em 1530, na sequência de outras tentativas, a Universidade de Lisboa aceita a sua candidatura e encarrega-o de reger Filosofia Natural. No entanto, levado pela curiosidade ou pela prudência devida à crescente perseguição de que

vinham a ser vítimas os cristãos-novos, embarcou para Goa em 1534, com o posto de físico de Martim Afonso de Sousa, que fora nomeado capitão-mor do mar da Índia. Acompanhou-o nas suas campanhas por terra e mar, de Diu a Ceilão, e estabeleceu-se em Goa quando, quatro anos depois, o capitão-mor regressou temporariamente ao reino. Dedicou-se ao exercício da Medicina, tendo sido físico-mor de alguns vice-reis e governadores-gerais, e ao comércio de símplies e drogas medicinais, e de joias e pedras preciosas. Bem relacionado na corte dos vice-reis, contava também com amizade de médicos e eruditos hindus e muçulmanos, o que lhe facilitou o confronto entre a medicina oriental e a europeia, entre as mezinhas e os processos terapêuticos de uma e outra. Mais de dez anos depois da sua morte, em 1580, foi, como os seus familiares, alvo da Inquisição, acabando os seus restos mortais por serem sujeitos a um auto de fé.

Imortalizou-o a obra *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia*. À época, o livro, que Orta redigira em português para lhe garantir utilidade, não foi muito conhecido. No entanto, os seus ensinamentos foram divulgados na Europa a partir da adaptação que Clusius dela fez em latim. Os *Colóquios* inscrevem-se no quadro do experimentalismo que caracterizou o Renascimento português, na valorização das «verdades vistas» e da «longa experiência», resultado mais de um espírito prático do que de uma deliberada posição filosófica.

Para vincar bem a contraposição entre as ideias e práticas terapêuticas correntes, e aquelas que, por experiência própria e aprendizagem com a tradição indiana, vai formulando, Orta elege uma apresentação muito em voga no discurso científico renascentista, o diálogo. O diálogo principal põe em cena o próprio Autor, que à experiência alia uma cultura sólida, e Ruano, jovem médico formado nas mesmas escolas onde estudou Garcia de Orta, e que simboliza o saber humanístico e escolástico. A fragilidade da Medicina clássica e da árabe torna-se clara à medida que o diálogo avança e, honesta e racionalmente, Ruano vai cedendo perante a evidência e justeza dos argumentos do Autor.

Os *Colóquios dos Simples e Drogas da Índia* publicam-se em Goa, em 1563, dedicados a Martim Afonso de Sousa. Como é hábito da época, o livro é apresentado por uma série de textos introdutórios, em prosa e verso, do autor e de personalidades que pudessem exercer influência na boa aceitação e divulgação da obra. Entre esses textos que recomendam o

autor e enaltecem o protetor que mecenaticamente favorece a publicação, figura a ode *Aquele único exemplo*, escrita por Camões e endereçada a D. Francisco Coutinho, conde do Redondo e vice-rei da Índia, que concedeu o alvará (e refira-se que Storck atribui também a Camões o soneto *Seguro livro meu, daqui te parte*, em que Garcia de Orta elogia o seu protector, sob o signo da aliança das letras e das armas).

A ode de Camões recorre às imagens e comparações que se adequam às circunstâncias, mas, artística e conceptualmente elaborada, ultrapassa em muito o que se poderia esperar de um poema deste tipo. Ter sido o primeiro dos três poemas líricos publicados em vida do poeta não obstou a que esta composição fosse esquecida na edição de 1595, para o que talvez tenha contribuído a condenação de Garcia de Orta e a destruição de muitos exemplares dos *Colóquios* no seu póstumo auto de fé. Mas figura já na segunda edição, de 1598, numa versão que apresenta variantes significativas e se pode supor provir de um manuscrito alterado e corrigido. Aliás, apesar de a composição dos *Colóquios* se ter feito numa época em que Camões estaria em Goa, não se pode dar grande peso à lição impressa da ode, uma vez que, como todo o restante livro, *Aquele único exemplo* foi sujeita às falhas de um impressor inexperiente que, só com os erros tipográficos considerados então mais importantes, ocupou cerca de 20 páginas.

Camões chegara à Índia em 1553. Silva Carvalho supõe que ele e Garcia de Orta se teriam conhecido no Hospital del Rei de Goa, e que facilmente teriam estabelecido uma relação de amizade em círculos próximos dos vice-reis. São várias as tentativas de reconstituição histórica da vida na Índia que nos apresentam Garcia de Orta a aplaudir a representação do *Auto do Filodemo* ou em amena conversa com o poeta, transmitindo-lhe informações preciosas sobre a flora do Oriente, nos jardins em que procedia à aclimação de espécies mais longínquas ou na sua bem fornecida livraria.

A presença de Camões no livro de Garcia de Orta, além de confirmar as boas relações que tinha com o conde do Redondo, reúne duas personalidades que a história da ciência e da literatura se aprazem em evocar conjuntamente. «O que o poema de Camões é para a poesia, no século XVI, equipara-o na ciência o livro de Garcia de Orta», resumiu Teófilo Braga no volume da sua *História da Literatura Portuguesa*

dedicado ao Renascimento. Há entre os dois inegáveis afinidades intelectuais, manifestadas nas obras respectivas pela crença na verdade e na observação realista que corrige e aperfeiçoa os dados da ciência livresca, sem no entanto a substituir. E há, sobretudo, a orgulhosa convicção de que «se sabe mais em um dia agora pelos Portugueses do que se sabia em cem anos pelos Romanos».

OBRAS DE GARCIA DE ORTA: *Coloquios dos Simples, e Drogas he Cousas Medicinais da India, e Assi Dalgũas Frutas Achadas nella Onde Se Tratam Algũas Cousas Tocantes a Medicina, Pratica, e Outras Cosas Boas pera Saber*, Goa, por Joao de Endem, 1563 (ao comemorar o quarto centenário da obra, a Academia das Ciências publicou-a em edição fac-similada; e é modelar a edição do Conde de Ficalho, Lisboa, Imprensa Nacional, 1891-1895, 2 vols.).

BIBL.: BOXER, R., *Two Pioneers of Tropical Medicine: Garcia d'Orta and Nicolás Monardes*, Londres, HLM, 1, 1963; CIDADE, Hernâni, «Luís de Camões e as suas afinidades com Garcia de Orta», *Garcia de Orta*, número especial 1972; FICALHO, Conde de, *Garcia de Orta e o Seu Tempo*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1886 (há edição fac-similada, Lisboa, 1983); FRANCO, Marcia Arruda, «Botânica e poesia: Camões e Garcia d'Orta em Goa», *Revista Camoniana*, 3.^a s., 12, 2002; HUE, Scheila Moura, «O encontro de Luís de Camões e Garcia de Orta nas páginas iniciais de um livro», *Revista Camoniana*, série web, 1, 2006; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «Sobre o texto da Ode ao Conde do Redondo» (estudo inicialmente publicado na *Revista Camoniana*, 2.^a s., 6, 1984-1985, encontra-se agora em *Camoniana Varia*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007).

Maria do Céu Fraga

OVÍDIO E CAMÕES. Quando, no começo do século passado, Émile Ripert escolheu para título de um livro, que veio a ser uma referência no seu tempo, *Ovide, poète de l'amour, des dieux et de l'exil* (Paris, 1921), logrou desenhar, com uma fórmula simples e sucinta, mas de rara felicidade, uma das mais realistas definições deste poeta latino e da sua obra. Nascido em Sulmona, no século I a. C., Ovídio situou, de facto, dentro desta tríplice baliza toda a sua obra poética, a qual viria a granjear-lhe, no seu tempo e ao longo dos séculos, fama inegável, enorme prestígio e sucesso invulgar.

Poeta do amor, antes de mais: a sua *Arte de Amar*, manual da ciência amorosa, pedagogicamente concebido, em obediência ao pressuposto de que o amor pode ser objeto de um processo de ensino-aprendizagem, como hoje se diz, influenciou poetas desde a Idade Média ao Romantismo, pelo

menos, e os seus preceitos são de tal forma transtemporais que podem, ainda, considerar-se válidos. A esta *Arte* acrescem os *Amores*, o seu primeiro livro de amor, um verdadeiro «catecismo» da infidelidade, os *Remédios para o Amor* e, ainda, um pequeno tratado de cosmética, intitulado *Tratamentos para a Beleza da Mulher*; e, finalmente, as *Heróides*, um conjunto de cartas, quase todas de sujeito feminino, endereçadas por figuras míticas aos seus amantes.

Poeta dos deuses, também, não tanto pelos *Fastos*, obra menor, de alguma forma, mas, acima de tudo, pelas *Metamorfoses*, porventura a «bíblia» mitológica mais utilizada em toda a história da literatura, como se fora, digamos, um autêntico vade-mécum para quem quisesse conhecer em pormenor a mitologia clássica.

Poeta do exílio, enfim, já que, depois de ter sido banido de Roma, em 8 d. C., para os confins do Império, em Tomos, território da atual Roménia, de onde não mais lhe seria consentido voltar, compôs duas obras que viriam, no seu conjunto, a constituir a matriz daquilo que pode chamar-se a «poética do exílio»: os *Tristes* (ou, talvez com mais propriedade, *Cantos de Tristeza*) e as *Cartas do Ponto*, em alusão ao Ponto Euxino, onde se situava o lugar do seu desterro.

Em qualquer destas três grandes áreas temáticas, o poeta de Sulmona, não obstante nunca lhe tenha sido reconhecida a grandeza de um Virgílio ou de um Horácio, veio a tornar-se uma referência na poesia ocidental.

As *Metamorfoses*, como acima se diz, foram, ao longo dos séculos (sobretudo a partir do Renascimento), fonte de inspiração de poetas e pintores. Boa parte das cenas mitológicas que contemplamos em telas de artistas de renome, tais como Ticiano, Veronese, Botticelli e tantos outros, terão sido pintadas a partir da leitura do poema ovidiano.

A poesia de amor medieval e, depois, a do Renascimento e a que se lhe seguiu são largamente devedoras aos princípios da *Arte de Amar* ou ao modo como se concretizam nos *Amores*. E pode, mesmo, dizer-se que a trama de muita da ficção produzida no Romantismo ou no Realismo não terá sido imune à leitura de ambas as obras ovidianas, em especial a *Ars*. Já no Pré-Renascimento português, as *Heróides* foram objeto de tradução em poetas do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende.

E a literatura do exílio, tal como se veio configurando, século após século, raramente se afasta dos *topoi* e das linhas temáticas essenciais que

o exilado de Tomos delineou durante o seu degredo. Ainda hoje tais traços são visíveis, por exemplo, seja na escrita de um Milan Kundera, seja, em Portugal, na poesia de Manuel Alegre, como o foram já na de Herculano, na da Marquesa de Alorna, na de Filinto Elísio, para citar apenas alguns nomes.

Amplamente editado no século XVI, Ovídio era, assim, um poeta de conhecimento quase obrigatório; figurava em florilégios, era glosado por quantos faziam da imitação dos clássicos um lema e era, por assim dizer, livro de cabeceira, ainda que clandestino, como sucedia com a sua *Arte de Amar*, cujos padrões de licenciosidade a faziam suspeita.

Luís de Camões, profundo conhecedor da literatura latina, como já foi provado à saciedade por muitos estudiosos, não podia ficar imune à influência do Sulmonense. Ele é uma presença constante na sua obra, em qualquer daquelas três facetas: o poeta do amor, o poeta dos deuses e o poeta do exílio.

O menos visível será, porventura, o poeta do amor. É verdade que o Amor é o grande tema de toda a poesia camoniana, a força unificadora da Épica, da Lírica e, até mesmo, da Bucólica ou do Teatro. O amor ovidiano possui, no entanto, uma dimensão lúdica, fortemente sensual, inegavelmente física, e tinha como objetivo último a obtenção do prazer. Ao contrário dos demais elegíacos do tempo de Augusto, Ovídio pouco se comprazia, por exemplo, no sofrimento por amor, antes recomendava que se buscasse o prazer na sua consumação. Camões, neste particular, tem do amor uma leitura mais filosófica, sem denegar a sua sensualidade, procura nele a consumação de uma experiência espiritual, sem deixar de o fazer a partir de notações físicas. Mesmo assim, os sucessivos paradoxos camonianos, como, por exemplo, «Amor é fogo que arde sem se ver / é ferida que dói e não se sente / é um contentamento descontente / é dor que desatina sem doer», do soneto que desemboca, sugestivamente, na evidência, em jeito de pergunta, de que «tão contrário a si é o mesmo amor», talvez não sejam imunes ao paradoxo ovidiano das elegias 3.11a e 3.11b dos *Amores* (que ecoam o *Carmen* 85 de Catulo, o célebre *Odi et amo*): «Lutam entre si e o meu coração amolecido cada um para seu lado o puxam / daqui o amor, dali o ódio, mas, estou certo, é o amor que vence. / Hei-de odiar, se for capaz; se não, contra minha vontade hei-de amar. /

Não ama o jugo o boi; aquilo, no entanto, que odeia, tem de suportá-lo» (3.11b.1-4).

Marca do Sulmonense, sem dúvida, será, também, o recurso sistemático a episódios da mitologia para ilustrar a sua doutrina amorosa, em especial nas *Éclogas*, mas também na Lírica, para já não falar da Epopeia. Na leitura dos *Amores*, de facto, bem como da *Arte de Amar* e das *Heróides* (neste caso, por maioria de razão), os *exempla* colhidos na mitologia são recorrentes, para ilustrar pontos de vista, para demonstrar afirmações, para enriquecer ou enobrecer juízos de valor. Assim faz igualmente Camões, a todo o momento; e os mitos de que se socorre, por via de regra, seguem a versão apresentada por Ovídio numa de suas obras, quer na poesia de amor quer nas *Metamorfoses*.

Ou seja, até no tratamento do amor é do «cantor dos deuses» a presença mais assídua. A cada momento nos encontramos com ele, não fora o poeta de Sulmona quem, de entre os latinos, nos legou o mais sistemático enunciado do universo mítico greco-latino: deuses maiores e deuses menores, figuras míticas de primeiro plano e outras bem menos conhecidas, as várias sagas em que intervieram umas e outras, episódios, mistérios, enredos de natureza vária, seus protagonistas, seus desenlaces.

De todo esse manancial se serve Luís de Camões, como se conhecesse de cor a totalidade da obra ovidiana. Dir-se-á que o universo mitológico de *Os Lusíadas* é, acima de tudo, virgiliano. É verdade: o concílio dos deuses, o papel de Vénus, a função de Neptuno (que substitui o Éolo, da *Eneida*), o papel de Mercúrio, etc. Mas a sensualidade da Vénus de Camões nada tem a ver com a de Virgílio, antes se aproxima dos retratos de Ovídio; Virgílio seria incapaz de desenhar uma Ilha dos Amores, ao passo que Ovídio é pródigo na pintura desse tipo de sensualidade; o Cupido de Virgílio mais não faz do que originar uma tragédia de amor, enquanto o de Ovídio se empenha sistematicamente em estabelecer o amor enquanto fator de ordem e harmonia no mundo, como se apresta para fazer o de Camões, quando Vénus lhe confia a missão de preparar a ilha das delícias; e Baco, que o épico português escolheu para oponente da ação, fica menos a dever, como afirma Costa Ramalho, à dimensão dionisiaca que perpassa na literatura grega, que aos múltiplos retratos que dele faz, nos seus vários livros, o exilado de Tomos.

Tanto na Lírica, quanto na Épica ou nas *Éclogas*, a principal fonte das referências mitológicas de Camões são, como afirmou já Hernâni Cidade, as *Metamorfoses*. Imita-as, faz delas paráfrases e, em certos momentos, quase as copia ou traduz. Dispensemo-nos de repetir aqui exaustivamente todos os passos que o distinto professor referiu já, acrescidos dos que menciona Maria Helena da Rocha Pereira (e, muito antes de ambos, Faria e Sousa). Vale, por todos, a insistente evocação de Actéon, o caçador que surpreendeu Diana no banho, na sua esplendorosa nudez, e, por causa disso, foi por ela castigado com a metamorfose em veado, do que resultou ter sido devorado pelos cães. O mito é recorrente em Camões, como o era já em Ovídio, que bastas vezes a ele alude, como têm referido os mais diversos estudiosos; buscam estes, para tal insistência, interpretações múltiplas que passam, na maior parte dos casos, pelo estabelecimento de um feixe de relações com a política da época e seus protagonistas, entre eles D. Sebastião, em especial no que se refere à presença do mito n’*Os Lusíadas*; tomará aí por referente, sem dúvida, o próprio rei: embevecido na adulação e na lisonja de quantos o rodeavam, correria o risco de ser por eles devorado. O que nenhum dos estudiosos menciona é que esta conclusão do narrador ecoa mais do que um passo da *Arte de Amar* ou dos *Remédios para o Amor*, onde ao homem-caçador (pois ele é uma espécie de predador, no jogo amoroso) é repetidamente recomendada prudência, para que não acabe por, de caçador, se tornar em presa.

É bem vasta, aliás, a presença das *Metamorfoses* em toda a poesia de Camões, a justificar um tratamento especial.

Não menos intensa, enfim, é a influência do poeta do exílio. Desde logo porque na sua desdita se revê o próprio Luís de Camões, homem de andanças sem fim, de múltiplas partidas, de desenraizamentos sucessivos. Poeta *uiator* lhe chamou Aníbal Pinto de Castro e com razão. Baldeado pela sorte, apartado, ora do *pátrio ninho amado*, ora do bem que mais queria, ora das fontes do seu contentamento, os seus passos rumavam sempre ao desencontro e ao desencanto: «Mudando andei costume, terra e estado, / por ver se mudava a sorte dura» (do soneto *No mundo quis um tempo que se achasse*).

Posto que não abundem tanto, na sua obra, versos dos *Tristia* ou das *Epistulae ex Ponto* como abundam versos inteiros de Horácio ou de Virgílio, as ideias-chave da poética ovidiana do exílio estão lá todas:

apego à terra natal e, por isso, repetição monótona do tema da ausência e do afastamento; insistência na dor e no pranto; descrição do espaço, que leva a comparar o de origem, na pátria, com o atual, inóspito, bárbaro, primitivo, árido, seco, de clima agreste; imagem obsessiva do passado; lembrança permanente da partida e da viagem; reiteração da injustiça do desterro; horror ao fluxo temporal, a dar origem a um presente utópico; a importância do canto, único amparo e conforto em situação de ausência; o medo da morte, em especial da sepultura em terra alheia, temor que coexiste paradoxalmente com o desejo de morrer, única forma de pôr cobro à dor insuportável da ausência.

E até a escolha da elegia para transmitir o seu pesar de homem desenraizado e expatriado, seja qual for a pátria a que se refere, a qual pode ter uma dimensão espacial ou uma dimensão espiritual, é claramente uma influência do poeta de Sulmona, que dizia dos seus próprios poemas e do modo que escolheu: *tibia conuenit funeribus ista meis* (*Tristia* 5.1.48) — «esta é a flauta apropriada às minhas exéquias».

Diz Aguiar e Silva que a elegia é «o canto das duas realidades primordiais, constantes e indissociáveis da existência humana: a morte e o amor, o luto e o sofrimento da perda irremediável e o fulgor, o júbilo e as inquietações da vivência do amor»; e acrescenta ser um mosaico «ou uma *poikilia* de diversos géneros e subgéneros». Mas, poderia acrescentar-se, a tristeza é, desde Ovídio, o seu modo de ser dominante.

Prova deste apego ao poeta que Augusto desterrou para Tomos, nos confins do Império, é o facto de o ter escolhido como referência. E também nisso se assemelham: Ovídio comparava-se, no seu infortúnio, a Ulisses, o mítico herói desterrado, que tão longos anos peregrinara em busca da sua Ítaca. Dizia-se semelhante a ele, para assegurar ser bem maior a sua desdita e bem mais insanáveis os seus males. Camões compara-se, por seu turno, ao próprio Ovídio, com idêntico objetivo. Por isso o escolhe para tema da Elegia III, que leva, logo no verso inicial, o seu nome: *O Sulmonense Ovídio, desterrado*. E, se é certo que não afiança, com a mesma intensidade que o poeta latino usava em relação ao rei de Ítaca, ser sobremaneira maior o seu infortúnio, sugere-o, sem ambiguidades.

O tema do exílio, de resto, ocupa tão vasto espaço na poesia camoniana que justifica, neste mesmo volume, um tratamento especial.

Voltemos ao ponto onde começámos. «Poeta do amor, dos deuses e do exílio», assim chamou Émile Ripert a Ovídio. Poeta do amor, dos deuses e do exílio ou, porventura, do amor, do exílio e dos deuses, também poderíamos chamar a Luís de Camões, assim irmanando dois nomes grandes da poesia, distanciados no tempo de mais de quinze séculos.

Do amor, antes de mais. E nisso também um e outro se assemelham. Porque, se, como diz Aguiar e Silva e, com ele, vários outros estudiosos da obra camoniana, o amor é a força unificadora de toda a sua poesia, lírica e épica, também Ovídio tem no amor o elo de ligação de toda a sua obra poética: a poesia de amor, claro, com os *Amores*, a *Arte de Amar*, os *Remédios para o Amor*, mas também a poesia de exílio, onde o amor é força, senão dominante, pelo menos de intensa expressão, e a poesia de tema mitológico, como é o caso das *Metamorfoses*. E, como corolário de tudo isso, as cartas das *Heróides*, onde todos estes temas se cruzam: o universo mítico, a que pertencem as autoras das cartas e seus destinatários; o desenraizamento, porque é condição quase comum a todas elas; o amor, porque é ele, afinal de contas, a força motriz de todas as cartas. Lida atentamente, não será tão diversa assim a poesia camoniana.

BIBL.: ANDRÉ, Carlos Ascenso, «Camões na esteira de Ovídio: a construção poética do degredo», *O Poeta no Miradouro do Mundo. Leituras Camonianas*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008, pp. 123-136; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Camões, poeta *uiator*», *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 105-131; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões: o Lírico*, 4.^a ed., Lisboa, Editorial Presença, 2003; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «O tema da metamorfose na poesia camoniana», *Camoniana Varia*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 133-152; RAMALHO, Américo da Costa, *Estudos Camonianos*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, «O mito de Actéon como alegoria e como símbolo na poesia de Camões», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 155-162; SOUSA, Manuel de Faria e, *Rimas Várias de Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1972 (2 vols.); WILKINSON, Lancelot Patrick, *Ovid Surveyed*, Cambridge, At the University Press, 1962 (caps. XI e XII).

Carlos Ascenso André

P

PARÓDIAS D'OS *LUSÍADAS*. Entre os variadíssimos ecos literários e intertextuais d'*Os Lusíadas*, ao longo dos séculos, merece destaque a receção parodística, concebida como forma ambígua e marginal de reescrita mais ou menos lúdica, mas igualmente como forma de manifesta homenagem a Luís de Camões. Não sendo um dos temas mais analisados pela crítica camoniana (ver LOPES 1999), conhecendo uma circulação editorial *sui generis*, por vezes quase clandestina e irreverente, e independentemente do valor estético-literário dos textos ou da maior ou menor notoriedade dos seus autores, este singular processo de receção produtiva é merecedor de reflexão, sobretudo pelos significados que apresenta a nível dos estudos camonianos e genericamente da história literária.

De modo mais frequente e significativo do que a paródia de textos líricos camonianos (ocorrida logo a partir dos poetas barrocos, pelo menos, até à atualidade), até pela hierarquia dos géneros, a epopeia *Os Lusíadas* foi alvo de múltiplos exercícios paródicos, numa tipologia de textos bastante variada, embora com duas dominantes principais: 1) paródia tradicional, que se serve do arquitexto épico de Camões, com dominante de sátira político-social, modalidade mais frequente; 2) paródia experimental e pós-moderna, de desconstrução da ideologia expansionista e imperial.

Genericamente, a epopeia *Os Lusíadas* não chega a ser objeto de crítica direta ou de paródia ridicularizadora; funciona antes como modelo genológico para exercícios de imitação paródica e satírica, sendo Camões reconhecido como autoridade estética e moral. Mantém-se frequentemente a mesma estrutura estrófica e até rimática; mas altera-se jocosamente a gravidade do estilo épico, num propositado rebaixamento burlesco (ver GENETTE 1982). Escusado será acrescentar que o exercício da paródia apresenta relações de grande proximidade nem sempre fáceis de deslindar com outros géneros e formas discursivas, como imitação (arremedo) cômica, sátira, *charge*, burlesco, herói-cômico (poema), caricatura, *travestissement*, centão, etc. Ao longo do tempo, as várias paródias foram

recebidas ambigualmente, ora como dessacralizações ora sobretudo como consagrações do génio épico de Camões, por isso merecendo a censura inflamada ou o apreço declarado, respetivamente. Numa perspetiva mais depreciativa (profanação), chega a falar-se nas oitavas camonianas «estropiadas» ou «desmanteladas»; numa visão mais positiva (homenagem), realça-se a criatividade hilariante dos parodistas d'*Os Lusíadas*.

Independentemente do seu valor literário e da audiência variável que conheceram, os vários textos parodísticos têm em comum o facto de se inspirarem em cantos ou episódios mais conhecidos d'*Os Lusíadas* — sobretudo o Canto I, e os episódios de Adamastor, Inês de Castro ou Velho do Restelo. A dimensão destes textos parodísticos é bastante variável — sendo normalmente muito curtos, a sua extensão pode ir de uma ou mais oitavas (microparódia), até à exceção da paródia integral da epopeia camoniana em 10 cantos. Como salientado no capítulo VII da *Retórica* de Aristóteles, a conveniência (do grego *harmoniton*, literalmente «caráter adaptado») do estilo deve adaptar-se ao assunto tratado; ora, a paródia e a inversão burlesca subvertem este princípio clássico da conveniência entre estilo e assunto, umas vezes rebaixando o estilo, outras vulgarizando o assunto.

Do ponto de vista da amplitude cronológica do exercício da paródia camoniana, observe-se que o género da paródia é congenial ao espírito barroco; mas o seu cultivo atravessa épocas sucessivas da receção da obra camoniana.

Na perspetiva de alguns críticos camonianos (RAMALHO 1992, pp. 9-36), ainda em finais de Quinhentos, já Diogo Bernardes (2009, pp. 419-442), em *O Lima*, terá parodiado indireta e ambigualmente alguns passos d'*Os Lusíadas*, por exemplo quando em 1576 escreveu a Carta XXXII, dedicada «A João Rodrigues de Sá de Meneses, da jornada que fez Pero d'Alcaçova Carneiro, a Castela, por mandado de El-Rei Dom Sebastião». Esta paródia velada tem a particularidade de ser feita em vida de Camões, quatro anos após a edição d'*Os Lusíadas*. A intenção parodística vislumbrar-se-ia sobretudo num conjunto significativo de alusões e de referências a personagens (a figura de Actéon, v.g.) e episódios da epopeia camoniana (Ilha dos Amores); mas também no próprio uso da oitava de versos

decassilábicos. Relembre-se ainda que Diogo Bernardes fora escolhido como cantor oficial da jornada africana de 1578.

Em todo o caso, a receção paródica expressa inicia-se poucos anos após a publicação d'*Os Lusíadas* (1572) e a morte do poeta, pois em 1589, quatro estudantes de Teologia da Universidade de Évora (Manuel Luiz Freire, principal autor; Manuel do Vale de Moura, Bartolomeu Varela e Luiz Mendes de Vasconcelos) redigiram a *Paródia ao Primeiro Canto dos Lusíadas de Camões*. Durante cerca de três séculos, correram de mão em mão várias cópias e versões manuscritas desta primeira paródia (conhecida) da epopeia camonianiana, com diferenças até no título; e só modernamente foi objeto de edição impressa (Porto, Typ. da E. Formosa, 1845, 37 pp.; e Lisboa, Typ. de G. M. Martins, 1880, X-36 pp.). Fora antes impressa no n.º 1 da *Miscelânea Histórica e Literária* (Porto, 1845). A título de curiosidade, os camonistas Manuel Severim de Faria e o Visconde de Juromenha terão sido possuidores ilustres de algumas dessas variadas cópias manuscritas.

Com notícia preambular de Francisco Soares Toscano (pp. VIII-X, de 1619), a dimensão carnavalesca e báquica desta reescrita paródica está bem expressa na designação paratextual: «Festas bacanais: conversão do primeiro canto d'*Os Lusíadas* do grande Luís de Camões vertidos do humano em o de-vinho por uns caprichosos autores.» O espírito lúdico manifesta-se em estrofes com o teor deste *incipit*, adequado ao tom jocoso de exaltação da bebida que perpassa esta paródia «borracha» (conversão ao «de-vinho» e não «ao divino»), logo após o argumento: «Borrachas, borrachões assinalados, / Que de Alcochete junto a Vilafranca, / Por mares nunca dantes navegados / Passaram inda além de Peramanca: / Em pagodes e ceias esforçados, / Mais do que se permite a gente branca, / Em Évora cidade se alojaram, / Onde pipas e quartos despejaram.»

O padre João Baptista de Castro refere-se a estas *Festas Bacanais* em *Mapa de Portugal Antigo e Moderno* (1762-1763). Já antes Faria e Sousa (1972b, p. 354) conheceu e apreciou este texto parodístico: «[...] porque celebra en el a algunos grandes aficionados del vino; y las más de las otavas son bueltas a este proposito con gran felicidad». Como estudado por Sheila M. Hue (2002, pp. 116 e ss.), esta paródia jocosa e desbragada, enaltecedora dos célebres bebedores da cidade de Évora, conheceu assinalável repercussão ao longo dos tempos: «Finalmente, saída a obra,

foi muito festejada e estimada de todos», anotou o referido Soares Toscano. Sobretudo, desde muito cedo, reconhece-se a paródia como índice da grandeza e popularidade d'*Os Lusíadas*; e ainda concomitante prova de admiração e de homenagem, quando se afirma na reedição do Tricentenário da Morte de Camões e já antes em 1845: «As honras da paródia só às obras do génio costumam conceder-se» (1880, III).

Logo em finais do século XVI, estava dado o mote para a receção paródica d'*Os Lusíadas* de Camões, por mais sérias e glorificadoras que fossem as interpretações da obra. A par da sua leitura ideológica d'*Os Lusíadas* — obra central do espírito autonomista dos portugueses face ao domínio filipino —, Teófilo Braga (1911, pp. 730, 735) interpreta preconceituosamente esta paródia como produto da nefasta cultura jesuítica da época; mas reconhece a importância deste texto: «Esta parodia interessa bastante para o estudo do texto camoniano.»

Do minhoto António de Magalhães e Menezes, publicou-se outra paródia, intitulada *Lusíadas de Camões, Imitação ao Burlesco por Um Autor Incógnito*, cujo manuscrito seiscentista mais tarde foi editado por António Francisco Barata em 1895. Pretende ser a continuação do «estilo báquico» dos estudantes eborenses (1589), embora centrada no Canto VI. Em 1645, o seu autor terá mesmo mostrado esse escrito paródico a Faria e Sousa (1972b, p. 354), em Madrid.

Também como exemplo da paródia ao gosto barroco, o faceto frei Lucas de Santa Catarina parodia oitavas dispersas d'*Os Lusíadas* em várias passagens de *Anatómico Jocosso* (1753-1755) — a título de exemplo, a partir do episódio de Inês de Castro, em duas oitavas distintas: «As filhas do Mondego a morte escura» e «As filhas do Parnaso a morte escura» (vol. I, pp. 72 e 187); ou a recriação de outras oitavas camonianas: «Não faltam ali os raios d'artifício» e «Estavas, ó Miguel, posto em sossego» (vol. II, pp. 248 e 390) — dirigida esta última a um amigo que não lhe devolveu um candeeiro. Igualmente em *A Fénix Renascida* (tomo V, 1746, pp. 1-38, por exemplo), a par das múltiplas imitações e glosas de Camões lírico nos vários volumes — visíveis também na poesia recolhida no *Postilhão de Apolo* —, encontramos no longo poema «Jornada que Diogo Camacho, fez às Cortes do Parnaso, em que Apollo o laureou», e sob a forma de divertida reflexão metaliterária, considerações humorísticas sobre Camões

(«Poeta torto»), cujo estilo se insere perfeitamente na fecunda tradição parodística a *Os Lusíadas*.

Também desta época é a *Imitação, parodia e centonisação de dez estrophes d' Os Lusíadas de Camões em 1628*, de Fr. Christovão Osório (1574-1630), editada modernamente com um preâmbulo do erudito bracarense Pereira Caldas (Braga, Typ. de Gouvea, 1884, 57-2-IV pp.), ainda no rescaldo das celebrações do Tricentenário camoniano. O texto paródico fora originalmente editado no volume *Pancarpia: prosas históricas, e titulares & versos diferentes [...]* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1628). Entre a variedade de ecos camonianos, o texto introdutório refere-se enumerativamente a algumas paródias (pp. 21 e ss.), como o pioneiro texto dos quatro teólogos eborenses, considerando o assunto bastante conhecido.

Na tradição das paródias de Homero ou de Virgílio, reitera-se então o tópico da funcionalidade homenageadora e panegírica do exercício parodístico: «Parodiada a *Iliada* dos gregos e a *Eneida* dos romanos; mal podiam de fado igual nas letras portuguesas *Os Lusíadas* do Camões — epopeia equipolente a ambas.» Mais uma vez, faz-se equivaler celebridade e paródia. Aliás, deve-se ao referido Pereira Caldas a redação, fruto de assumido e «burlesco plectro», de um «desafogo chocarreiro» intitulado *Pinheiraida: poema histórico [...]* (2.^a ed., Braga, Typ. de Bernardo A. de Sá Pereira, 1888). Apresenta-se como «facécia» composta por 36 oitavas, em torno de um «embirrador intolerável», o zurzido professor Pinheiro d'Almeida, seguindo o modelo dos estudantes eborenses de Quinhentos.

Já no contexto arcádico, entre outras publicações, merece referência a paródia intitulada *Zamperineida [...]*, editada por Alberto Pimentel (1907) a partir de um manuscrito inédito (in-4.º, 180 pp.) datado de 1774. Atribuída ao poeta brasileiro José Basílio da Gama, tem como molde arquitetual a paródia do episódio do velho de Restelo camoniano; e como alvo da sátira burlesca a jocosa história da relação entre o árcade P.e Manuel Macedo e a cantora lírica Ana Zamperini.

Como seria de esperar, também a cultura de Oitocentos cultivou este metagênero da paródia (ver TELES 2001, pp. 334 e ss.), com duas notas relevantes: o Romantismo português consagrou a Camões um lugar tutelar; depois da efeméride dos três séculos sobre a edição da epopeia (1872), em 1880, celebrou-se intensamente o Tricentenário da Morte do

poeta. Entre outros exemplos, destaca-se *Os Lusíadas do Século XIX*, título de outra singular e extensa paródia oitocentista, de Francisco Augusto de Almeida (conhecido por Almeida das Pêtas), editada em 2 volumes (Lisboa, Typ. Franco-Portuguesa, 1865, 206 pp.; e Typ. Elzeveriana, 1884, 197 pp., cantos I-V e VI-X, respetivamente). Estrutura-se em 10 cantos, em oitava rima, e incide sob a totalidade d'*Os Lusíadas*, apresentando-se peritextualmente como «Poema herói-cómico (paródia)». Tal como outras paródias, recorrendo ao arquitrato da epopeia de Camões, serve-se do estilo satírico, epigramático e até panfletário para denunciar os excessos e os desmandos dos políticos e da política portuguesa do Cabralismo (ver TENGARRINHA 1983) — rapacidade, imoralidade, descrédito do sistema partidário, mediocridade dos deputados, avidez dos títulos e honrarias, etc. À imagem de outras paródias satíricas, trata-se de uma longa sátira «à clef» sobre a decadência do Portugal contemporâneo. De modo confesso, o parodista pretende «pôr as carapuças nas respectivas cabeças», pois para a cabal legibilidade não faltam as «explicações relativas às pessoas e coisas cantadas neste poema». No mesmo ano celebrativo de 1880 e sob o mesmo título — *Os Lusíadas no Século XIX* —, publica João Félix Pereira uma reescrita atualizadora como sentida homenagem ao épico quinhentista.

Por coincidência, precisamente no mesmo ano em que se imprimia a primeira *Paródia ao Primeiro Canto d'Os Lusíadas de Camões* (1845), editava o jovem Camilo *Os Pundonores Desagravados*, poema herói-cómico de índole satírica e eco camoniano, entre outros semelhantes. Aliás, em outros textos Camilo retoma, ainda que brevemente, o registo de paródia camoniana — como numa crónica para o jornal *O Nacional*, em 1857: «Ó glória de ser tolo! Ó vã cobiça».

Ao mesmo tempo, mimando parodicamente o estilo «alto e sublimado» do sistema épico, rebaixado pelo riso burlesco dos temas (incongruência fonte do jocoso), é conhecida a rica tradição portuguesa do subgénero do poema herói-cómico, de que são exemplos maiores as quintilhas satíricas de Nicolau Tolentino; *O Hissope* (1802), do árcade António Dinis da Cruz e Silva; ou *Os Burros* (1827), do P.e José Agostinho de Macedo (ver PIMENTEL 1922); sem ignorar a longa permanência do género até ao século XX — como no satírico João Saraiva, *Sinfaniadas* (1938), entre outros exemplos. Observe-se ainda que nem sempre são claras as fronteiras de estilo e de género entre o poema herói-cómico e a paródia.

Em 1 de novembro de 1872, publica-se no n.º 899 da *Gazeta do Povo* uma paródia constituída por 19 oitavas, *A Visão do Herói da Ilha das Galinhas. Paródia do Episódio do Adamastor*. O objetivo é duplamente caricatural: ridicularizar as pretensões de uma viúva à posse de uma ilha; e atacar o governo de Fontes Pereira de Melo que se pronunciou sobre o assunto. Também Faustino Xavier de Novais publica em 1877 uma curta paródia do Canto I, incluída nas suas *Poesias Póstumas* (Porto, Chardron; editada também no Rio de Janeiro), em cuja estrofe inaugural se lê: «Valem pouco os varões assinalados, / Que — despidos na praia lusitana — / Por mares nunca dantes navegados / A nado foram ver a Taprobana: / Outros heróis eu canto que — esforçados — / Foram pescar mais longe carne humana, / E palácios depois edificaram, / E seus nomes — crismados — sublimaram.»

Sob o nome de J. R. M. Scarron II, em 1883, edita-se a publicação intitulada *Les Lusiades travesties: parodie en vers burlesques, grotesques et sérieux. Voyage maritime et pedestre du grrrand [sic] portugais Vasco da Gama* (Porto, Typ. de A. J. da Silva Teixeira, 256 pp., com caricaturas do limiano Sebastião Sanhudo). Tendo como autor Jacques Robert Mesnier, o estilo do seu alexandrino francês é típico do *travestissement*, através do rebaixamento picaresco de estilo. Nesta opção, segue o genérico modelo seiscentista do francês Paul Scarron e da sua paródia burlesca da *Eneida* em *Le Virgile Traystive* (de 1648), como pormenorizadamente analisado por M.^a Luísa Borralho (1991).

Ao longo de 10 cantos (cada um precedido do respetivo argumento, «Faits et Gestes»), e depois de invocar o «Grand Camoens», o autor de *Les Lusiades travesties* sumaria assim o assunto da proposição: «Je chante le héros d'un tout petit pays, / Les trois petits bateaux, où pressés, réunis, / Sont cent quarante huit, serrés comme sardines, / Mais tous forts et nerveux, pourvus de bonnes mines. // Pour tout bien, leur valeur, de vigoureux gaillards / Volant à la fortune, aux perils, aux hazards / Quittèrent, un beau jour, les rians bords du Tage, / Pour affronter les mers, la tempête et l'orage» (1883, p. 15). Está dado o tom desta «pitoresca e hilariante paródia», segundo os qualificativos de um crítico coevo.

Ainda no ano do III Centenário camoniano, edita-se mais um poema em oitava rima, intitulado *Gregoreida...* (Lisboa, Typ. Portuguesa, 1880), atribuído a Gregório Antunes Falcão. O registo cómico-burlesco das

aventuras de um «filho de Alijó dos Vinhos» é patente na estrofe inaugural, mantendo-se ao longo das 57 seguintes: «Partindo de Alijó numa segunda, / Porque na terça é sempre dia asiago, / Sentia dentro de mim mágoa profunda / Ao perder da família o terno afago; / Mas recalquei no eito a gemebunda / Voz, que à pátria faria dar mau pago, / De roupas fornecido e casacões / Para as festas parti do tal Camões.»

Também na receção brasileira, *Os Lusíadas* foram lidos sob o prisma do humor, da sátira e da paródia, como estudado por Gilberto Mendonça Teles (1985, 2001). Perante a enorme repercussão do nome e da obra de Luís de Camões, desde a literatura da «tradição culta» às variadíssimas e numerosas manifestações da «tradição popular», *corpus* menosprezado pela crítica especializada, mas aqui analisado documentadamente numa rede intertextual muito rica de citações e referências, paráfrases e glosas, alusões e elogios, pastiches e imitações, até ao variado filão dos poetas populares e da literatura de cordel, o ensaísta brasileiro sustenta poder falar-se em processo de mitificação ou *mito camoniano*.

Entre muitos exemplos possíveis (composições satíricas e humorísticas, bem como poemas herói-cômicos mais ou menos burlescos, ora assinados por nomes mais ou menos conhecidos, ora de índole popular), destaquem-se as paródias explícitas de *Os Lusíadas*, nomeadamente microparódias como o poema satírico «Que cousa é um ministro?»; ou a seguinte oitava, ambos do romântico António Gonçalves Dias: «Os filhos de S. Pedro a ausência dura / Longo tempo escrevendo memorarão, / E por lembrança em tímida brochura / As grinaldas tecidas transformarão; / O nome lhe puseram sem ventura / Dos triunfos da actriz que já passarão: / Que fresco o livro tal! que frescas flores: / Versos sem graça, palmas sem verdores!» (*Obras posthumas*, vol. 1, San Luiz do Maranhão, B. de Mattos, 1868, p. 197).

Regressando a Portugal, já no último quartel do século, evocada e transcrita em *In Illo Tempore* por Trindade Coelho (2008, pp. 129-140), *A Niveleida (poema épico)* do Dr. António Cabral também segue o «molde dos imortais *Lusíadas*», servindo-se da «arma da troça» para retratar em 9 oitavas uma hilariante situação vivida no Teatro Académico coimbrão: «Estavas, ó briosa, em bom sossego, / Da sebenta colhendo o doce fruto, / Naquele estado tolo, bruto e cego, / Que os RR não deixam durar muito; / Na imunda princesa do Mondego / Que agora vai d'águas pouco enxuto, /

Ensinando às sopeiras e serventes / O que tinhas aprendido co'os teus lentes» (Estância III).

O sucesso desta paródia materializou-se em duas edições imediatas; e o cómico de situação teve logo continuidade em *A Bolha (Resposta à Niveleida, ao Espectáculo e ao Nível Académico, Três Sensaborias Distintas e Nenhuma de Jeito)*, escrito atribuído ao Dr. Ângelo Ferreira (Coimbra, 1886) e composto por 21 oitavas a partir do modelo camoniano — igualmente recolhido por Trindade Coelho (2008, pp. 140-148), em cuja estrofe inaugural se pode ler: «Os grandes paspalhões assinalados, / Que nas reuniões da Academia / Foram solenemente afepepinados / Por sua telha ou sua *fidalgua*, / Que nas guerras das mocas esforçados / Mais do que a força humana permitia / No Teatro Académico asnearam / Tolices de que todos se espantaram.»

Ainda em *In Illo Tempore* é reproduzida nova paródia, *A Casaqueida (Epopéia)*, em 13 oitavas (Coelho, 2008: 264-269), atribuída ao brasileiro Pinto da Rocha e definida assim: «um poema completo em oitava rima, anónimo, causticante, e vazado, inda por cima, nos moldes clássicos d'*Os Lusíadas*!» O próprio rei D. Luís não terá resistido à tentação de elaborar uma *Paródia ao Primeiro Canto dos Lusíadas*, segundo testemunho de Júlio Vilhena (1916, vol. I, p. 130), escolhendo para herói um conhecido bacharel de Direito da época. Na transição para o século XX, aliás, seguem-se outros exercícios parodísticos, como elencado por Alberto Pimentel (1922, pp. 95-98), Henrique C. F. Lima (1931, pp. 38 e ss.) e Gilberto M. Teles (2001, pp. 352 e ss.).

Ao lado do canto épico, sob a forma de interação dialógica, mas num registo distinto das referidas tradicionais paródias, também no século XX, vários autores prolongam a receção parodística d'*Os Lusíadas*, por vezes num vasto, mas talvez menos visível, tecido de ressonâncias intertextuais, dispersas e mais ou menos inesperadas — da saga antiépica de *Macunaíma, o Herói sem Nenhum Carácter* (1928), do modernista Mário de Andrade, passando pela *Invenção de Orfeu* (1952), também do brasileiro Jorge de Lima; até à poesia amorosa de David Mourão-Ferreira, à escrita de Jorge de Sena (conto «A Grã-Canária», *Os Grão-Capitães*, 1976, v. g.) e ao romance *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes; passando por Almeida Faria (*Tetralogia Lusitana*) e José Saramago (*Jangada de Pedra*).

Longe de um *ethos* burlesco, satírico ou ridicularizador do passado, estas e outras reescritas paródicas contemporâneas apresentam-se antes, com variabilidade considerável e num espírito pós-moderno, como repetições com diferença e distância irónico-crítica (HUTCHEON 1985). Num jogo intertextual ousado e assumido com o objeto da sua sedução, têm como traço dominante a manifesta admiração pela obra camoniana, funcionando mesmo como índice eloquente da sua incontestada imortalidade.

Poema nacional e narrativa nuclear na construção identitária do imaginário cultural português, pelo seu acumulado capital mítico-simbólico, a receção contemporânea d'*Os Lusíadas* mostra-se indissociável da questionação do atual destino de Portugal; isto é, do irremediável regresso do «navio-nação» ao cais de partida e das ruínas do império de outrora, numa assumida leitura político-ideológica da história da casa lusitana, enfim como metáfora recorrente da crise e do rumo da nação portuguesa.

Entre outras paródias contemporâneas, destaquem-se duas pouco conhecidas do público e ainda menos abordadas pela crítica camoniana. Em 1972, na reconhecida agonia do regime salazarista, publica-se o volume *As quibyricas: poema ethyco... que corre como sendo de Luis Vaaz de Camões em suspeitissima athribuição /Frey Ioannes Garabatus* (DIAS 1972, 1991). Aliás, a par dos metatextos e dos falsos *fac-similes*, bem como da divertida invenção do manuscrito encontrado (continuação d'*Os Lusíadas*), dado pelo próprio Camões ao zombeteiro frei Garabatus, toda a mistificação do aparato paratextual reforça a intencionalidade parodística: o rosto e capa são enquadrados por portada idêntica à da 1.^a edição d'*Os Lusíadas*; podendo ainda ler-se no rosto «Impressas em Moçambique, com real privilégio de Jorge de Sena em casa do tempo Impressor».

As Quibíricas do moçambicano João Pedro Grabato Dias encetam assim um diálogo hipertextual, satírico e irreverente com a história portuguesa, apresentando-se ainda como uma paródia ou sátira burlesca de vários passos d'*Os Lusíadas*, objeto de leitura unívoca e de manipulação propagandística por parte do regime, (anterior ao 25 de Abril de 1974), sobretudo do seu «filão imperial e cruzadístico» (REBELO 1987, p. 22). Em lugar da enfática celebração da «gloriosa lusitanidade» (palavras do consagrado crítico camoniano Jorge de Sena, no irónico prefácio «Um

imenso inédito semicamoneano, e o menos que adiante se verá»), o texto desta antiepopéia é uma exautoração corrosiva de certa ufanía retórica épico-nacionalista; um rebaixamento burlesco dos heroicos «destinos da grei», dos seus mitos engradecedores e providencialistas, com destaque para o sebastianismo; enfim, uma humorada exorcização dos fantasmas da história oficial.

É neste contexto que deve ler-se a ácida declaração paratextual — «Cada um faz a homenagem que pode». Nas palavras ácidas de Sena, *Os Lusíadas* seriam um «prólogo de quanto veio depois», a saber, de toda a decadência futura de Portugal, de Alcácer Quibir (episódio final de *As Quibiricas*) ao salazarismo. Editada em Lourenço Marques no contexto da guerra colonial e da luta pela independência, esta epopeia às avessas de um suposto Camões denuncia pela sátira e pelo burlesco as aclamadas virtudes do Império, sendo publicada justamente no ano das comemorações do IV Centenário da Edição d'*Os Lusíadas*.

Pouco depois do 25 de Abril de 1974, publica-se um «romance» intitulado *os lusíadas* (Assírio & Alvim, 1977), de Manuel da Silva Ramos e de Alfaced. Grafado em minúscula, o título só por si indicia a tentativa de esvaziamento de certa leitura tradicional do discurso épico camoniano. Servindo-se da técnica do pastiche e sobretudo da reescrita paródica, a obra subverte carnavalescamente a coerência semântica e a funcionalidade épica da criação de Camões e o que o épico significa literária e ideologicamente.

Recorrendo a um experimentalismo verbal e metaliterário de natureza pós-moderna (incluindo o jogo lúdico e mistificatório da própria paginação, pois o relato inicia-se na página 77), subverte-se certa idealização heroica e retórica da História portuguesa, redefinindo os novos lusíadas, como se lê na errata (que remete para páginas inexistentes na obra): «Os lusíadas que são esses portugueses que com medo do passado dormem com a luz acesa» (p. 436). Pelo sugerido, tudo parece concorrer para o estilhaçamento do sentido, para a burlesca erosão de certo imaginário português e, enfim, para o abjeto «esvaziamento do conteúdo épico» do passado lusitano (ver REBELO 2003, p. 118).

Curiosamente, também a literatura infantojuvenil portuguesa atual não ficou alheia à receção paródica d'*Os Lusíadas*. Isso mesmo se pode constatar, a título de rápido exemplo, na leitura de *A Nau Mentireta*

(Porto, Civilização, 1991), de Luísa Ducla Soares; ou de «A Porta dos Sete Mares», em *Caçadores de Sonhos* (Porto, Campo das Letras, 2004), de Miguel Miranda. Em ambos os textos, surge parodiada a figura camoniana do Adamastor — no primeiro, o gigante encontra-se constipado; no segundo, é atormentado por uma tremenda dor de dentes...

Mais recentemente, Gonçalo M. Tavares (2010) publica uma obra ímpar e ambiciosa, *Uma Viagem à Índia — Melancolia contemporânea (um itinerário)*. Estruturada em dez cantos (com um sugestivo mapa estrutural em apêndice), cada um deles com um número variado de estâncias — opção liberta de rígidos esquemas estróficos e rimáticos, mas determinante do ritmo de leitura —, a fragmentada narrativa não ilude a presença d'*Os Lusíadas* como hipotexto matricial, reconhecível em alguns episódios e em certa tópica. Contudo, este diálogo intertextual, de livre glosa paródica da epopeia camoniana, está bem longe do filão parodístico tradicional, sobretudo quando concebido como imitação burlesca do texto camoniano com intenções frequentemente satíricas.

Tomando a obra de Camões como onnipresente *ghost text* e dentro de uma certa tradição literária (ficção de ficções, em registo especular, construída à sombra vaga de Jorge Luís Borges), esta «epopeia» contemporânea narra-nos as desventuras e os perigos das viagens de um «herói» atual, um individualista desorientado e sem qualidades — Bloom, como o moderno Ulisses de James Joyce. Em 2003, Bloom foge de Lisboa em busca iniciática da sabedoria e de si próprio, numa demanda materializada sobretudo no caminho aéreo para a Índia aureoladamente lendária. Porém, logo a filosofia salvadora do mágico Oriente é desmitificada; e numa cartografia errática, Bloom acaba por encontrar a decepção e o desconcerto do mundo, regressando à sua Lisboa natal e a uma envolvente e funda melancolia.

Depois de outras obras que reinterpretam certa memória literária ou determinado imaginário nacional, e se podem ler como contraepopeias da gesta coletiva — da quinhentista *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto à atual *Peregrinação de Barnabé das Índias* (1998), de Mário Cláudio, com os seus dez capítulos — contos de releitura da gesta de Vasco da Gama —, é legítimo ler *Uma Viagem à Índia* como antiepopéia verbal e prosaica do século XXI, variação muito livre de Camões em clave ensaística e aforismática. Ao relatar a singular odisseia do irónico ceticismo de um

homem de hoje, desenvolve-se numa deambulação mais mental que geográfica, centrada nos excessos do progresso material, contaminada pela ideia de esgotamento e pela fatalidade do tédio; enfim, revisitação afetiva, composta à margem d'*Os Lusíadas*, sob a forma de «navegação parada da nossa alma pós-moderna» pela «ausência de sentido» (Eduardo Lourenço, no iluminador prefácio).

Estas e outras manifestações da receção parodística d'*Os Lusíadas* nunca questionaram a posição canónica central da epopeia de Camões no sistema literário português. Constituem antes uma demonstração da enorme popularidade da obra camoniana, condição *sine qua non* para o funcionamento da hipertextualidade parodística por parte do recetor — o efeito parodístico depende do reconhecimento do hipotexto parodiado; este, por sua vez, quanto mais objeto da prática intertextual e da paródia, mais alicerça a sua consagração junto de determinada comunidade cultural. Numa palavra, a paródia acaba por ser um seguro índice da autoridade do texto épico de Camões.

Lembrando as paródias sobre as epopeias de Homero ou de Virgílio, a obra de Camões não poderia ser exceção: «Não se esqueça no entanto, que não é senão às *obras dos génios* — que se dão as honras das *paródias*» (CALDAS & OSÓRIO 1884, pp. 21-22). Aliás, a este propósito, não deixa de ser significativo que algumas das paródias d'*Os Lusíadas* sejam editadas em anos celebrativos, como o III Centenário da Morte de Camões (1880) ou o IV Centenário da Edição d'*Os Lusíadas* (1972), como a reedição da primeira paródia, da autoria dos estudantes de Évora. Nesse sentido, não surpreende que alguns dos maiores críticos camonianos (Manuel de Faria e Sousa, v. g., nos seus comentários às *Rimas* e aos *Lusíadas*) destaquem algumas das paródias referidas e as considerem, positivamente, como tributos à genialidade de Camões. Em suma, o apreciável filão de paródias d'*Os Lusíadas* constitui uma forma de apropriação e de reescrita, laudatória e crítica, de uma obra canónica da literatura portuguesa.

BIBL.: ARANHA, Brito, *A Obra Monumental de Luiz de Camões: Estudos Bibliographicos*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1886; id., «Paródias [d'*Os Lusíadas*]», *Diccionario Bibliographico Portuguez*, 1886, vol. XIV, pp. 396-398; BERNARDES, Diogo, *O Lima*, Porto, Caixotim, 2009 (edição de J. Cândido Martins); BRAGA, Teófilo, «A parodia do Canto I dos «Lusiadas»», *História de Camões*, 3 vols., Porto, Imprensa Portuguesa — Editora, 1873-1875, vol. III, pp. 480-496; id., *Bibliographia Camoniana*, Lisboa, Imprensa de Christovão A. Rodrigues, 1880; id.,

Camões. *A Obra Lírica e Épica*, Porto, Liv. Chardron, 1911, pp. 724-737; CALDAS, Pereira, *Tres Oitavas dos Lusíadas de Camões parodiadas no “Anatómico Jocosso” de Fr. Lucas de Santa Catarina*, Braga, Typ. Camões, 1889; CALDAS, Pereira & OSORIO, Christovão, *Imitação, Paródia e Centonisação de dez estrophes dos Lusíadas de Camões em 1628*, Braga, Typ. de Gouvea, 1884; CATARINA, Frei Lucas de Santa [Fr. Francisco Rey de Abreu Matta Zeferino], *Anatómico Jocosso*, Lisboa, Na Oficina do Doutor Manuel Álvares Solano, 1753-1755, 3 vols.; COELHO, Trindade, *In Illo Tempore (Estudantes, Lentos e Futricas)*, Porto, Caixotim, 2008 [1902]; FAGUNDES, Francisco Cota, «Eros on the Isle of Fascists: Jorge de Sena's *AGrã-Canária* as Parody of Camões's Isle of Love», *Portuguese Studies*, vol. 10 (1994), pp. 193-214; GEORGE, David, «*Macunaíma*, a parody of *The Lusíads*?», *Chasqui: Revista de Literatura Latino-Americana*, vol. 14, 1 (1984), pp. 41-52; HUE, Sheila Moura, *Camões entre os Seus Contemporâneos: sobre a Recepção da Obra Camoniana no Século XVI*, tese de doutorado, Rio de Janeiro, PUC, 2002; HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York, Methuen, 1985; JUROMENHA, Visconde de (João Antonio de Lemos Pereira de Lacerda), *Obras de Luiz de Camões [...]*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860, vol. I; LIMA, Henrique de Campos Ferreira, *As Paródias na Literatura Portuguesa*, Solução Editora, 1931, pp. 29-42, 84; LOPES, Óscar, «Recepções d'Os Lusíadas de fins do séc. XVI a fins do século XX», *I Congresso Internacional de Estudos Camonianos (Anais)*, Rio de Janeiro, UERJ/SBLL, 1999, pp. 219-235; MALATO, Maria Luísa, «Scarron et Scarron II: une seule rhétorique de la parodie?», *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, 8 (1991), Porto, pp. 159-240; PIMENTEL, Alberto, «Paródias aos Lusíadas», *A Águia*, vol. XVIII (1920), pp. 145-149; id., *Poemas Herói-Cômicos Portugueses*, Porto/Rio de Janeiro, Renascença Portuguesa/Anuário do Brasil, 1922, pp. 90-98; RAMALHO, Américo da Costa, «Camões e os seus contemporâneos», *Camões no Seu Tempo e no Nosso*, Coimbra, Almedina, 1992, pp. 9-36; REBELO, Luís de Sousa, «*As Quibíricas* de Grabato Dias ou o discurso da ruptura», *Colóquio/Letras*, 99 (1987), pp. 21-28; id., «O mito do lusíada: uma tentativa de superação», in RIBEIRO, Margarida C. & FERREIRA, Ana P. (org.), *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras, 2003, pp. 115-126; ROSE, Margaret A., *Parody — Ancient, Modern and Post-Modern*, London, Cambridge Univ. Press, 1993; SILVA, Mathias Pereira da, *A Fénix Renascida*, tomo V, Lisboa, Na Officina de Miguel Rodrigues, 1746; SOUSA, Manuel de Faria e, *Lusíadas de Luís de Camões Comentadas por [...]*, Lisboa, IN-CM, 1972a [1639]; id., *Rimas Varias de Luís de Camões Comentadas por [...]*, Lisboa, IN-CM, 1972b [1685-1689]; GENETTE, Gérard, *Palimpsestes (La littérature au second degré)*, Paris, Seuil, 1982; TAVARES, Gonçalo M., *Uma Viagem à Índia — Melancolia contemporânea (um itinerário)*, Lisboa, Caminho, 2010; TELES, Gilberto Mendonça, «O Mito camoniano», in BELCHIOR, Maria de Lourdes & MARTÍNEZ-LÓPEZ, Enrique (ed.), *Camoniana Californiana*, University of California, Santa Barbara, 1985, pp. 232-258; id., *Camões e a Poesia Brasileira*, 4.^a ed., Lisboa, IN-CM, 2001 (1.^a ed., 1972), especialmente o subcapítulo enumerativo «Paródias e poemas herói-cômicos», pp. 324-356; TENGARRINHA, José Manuel, «Traços mentais da sociedade portuguesa dos meados de Oitocentos: a propósito d'Os Lusíadas do Século XIX», *Estudos de História Contemporânea de Portugal*, Lisboa, Editorial Caminho, 1983, pp. 181-197; VILHENA, Júlio Marques de, *Antes da República: Notas Autobiográficas*, Coimbra, França & Arménio, 1916, 2 vols.

José Cândido de Oliveira Martins

PAVÃO, José de Almeida (camonista) (Ponta Delgada, 1919-2003). Frequentou o Liceu Antero de Quental, em Ponta Delgada, onde foi aluno distinto, pelo que, ao completar o curso complementar de Letras, se matriculou na Universidade de Lisboa, tendo-se formado em Filologia Clássica em 1941. Concluídos o curso de Ciências Pedagógicas e o estágio para o ensino liceal, regressou a São Miguel para exercer ao longo de 34 anos o magistério no liceu em que estudara e, ao mesmo tempo, marcar a vida de uma cidade fértil em interesses culturais e em manifestações artísticas. À docência acresceu durante longos anos a responsabilidade de diversos cargos diretivos, de entre os quais o de reitor.

Convidado a integrar o corpo docente da Universidade dos Açores, então Instituto Universitário, aquando da sua fundação em 1976, José de Almeida Pavão veio a prestar provas de doutoramento em Filologia Românica, apresentando a dissertação *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano* e o estudo *Popular e Popularizante*, dois títulos que foram publicados (1981) e se mantêm como fundamentais na bibliografia dos estudos da cultura popular açoriana, que lhe deve também a edição dos estudos de Armando Cortes-Rodrigues. Ascendeu à cátedra de Literatura Portuguesa em 1987, tendo-se jubilado em 1989.

No magistério de José de Almeida Pavão, a literatura foi sempre lição de humanidade vivida. Daí nascia uma forte empatia pelos autores e obras que estudava, e o ânimo com que se dedicava à participação em colóquios e reuniões científicas, à docência no país e no estrangeiro (realcem-se ciclos de conferências em universidades brasileiras), e à publicação dos resultados da sua investigação. O seu apurado sentido de dever cívico e intelectual manifestou-se também nos anos em que dirigiu a Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Ponta Delgada (1990 a 1995) e na participação nas actividades do Instituto Cultural de Ponta Delgada, a cuja revista, *Insulana*, presidiu. Almeida Pavão é também recordado como escritor de ficção em que o cunho regional busca um alcance e significado universais.

De Gil Vicente a Fialho de Almeida, Alves Redol e Vergílio Ferreira, muitos foram os autores portugueses, e açorianos em particular, que mereceram a atenção de José de Almeida Pavão, desde os primeiros ensaios publicados em 1947 (*Sub Tegmine. Ensaaios*). O interesse por Camões surge de forma natural neste quadro de labor intelectual. Entre os

principais estudos de José de Almeida Pavão sobre Camões, proveitosamente alimentados pela sua formação classicista e filológica, sobressaem os consagrados à epopeia: *O Herói e a História em Virgílio e em Camões* (1986), *Os Lusíadas e a «edição dos piscos»* (1963), *O Discurso Épico em Camões e em José Agostinho de Macedo* ou *Inês de Castro e a Razão de Estado Interpretada por Dois Clássicos* (1983), por exemplo. O teatro mereceu-lhe *Originalidade e Imitação no Teatro Camoniano* (1984), e ao cânone das *Rimas* consagrou a lição de sapiência na abertura do ano letivo de 1987-1988 na Universidade dos Açores. Saliente-se ainda que promoveu e orientou por várias vezes a exposição de fundos bibliográficos da Biblioteca Pública de Ponta Delgada, tendo sido um dos responsáveis pela exposição da camoniana de José do Canto em 1983, por ocasião da IV Reunião Internacional de Camonistas, a cujas comissões científica e organizadora pertenceu.

Os principais ensaios camonianos de Almeida Pavão, dispersos em revistas universitárias e de especialidade, ou em revistas de divulgação cultural, encontram-se coligidos em *Temas Camonianos. Ensaios e comunicações*, Universidade dos Açores, 1984, em *Colagem dos Tempos. Estudos*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1988, e nos dois volumes de *Páginas Revividas*, editados em Ponta Delgada pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998, e *Jornal de Cultura*, 1995.

A revista *Arquipélago/Línguas e Literaturas*, da Universidade dos Açores, dedicou a José de Almeida Pavão o vol. XI (1990). Nas suas primeiras páginas encontra-se o *curriculum vitae* do homenageado.

Maria do Céu Fraga

PEREIRA FILHO, Emmanuel (camonista) (Rio de Janeiro, 1924-1968). Foi um dos mais importantes filólogos de sua geração. Construiu uma obra que não se notabilizou pela extensão, mas pelo pioneirismo e excelência, marca permanente de sua trajetória como pesquisador. Os sólidos conhecimentos nos domínios da ecdótica, da filologia, da estilística e da crítica literária permitiram-lhe uma correta valoração crítica quer sobre autores brasileiros, tais como Augusto dos Anjos, Varnhagen ou Sílvio Romero; quer sobre portugueses, dentre os quais sobressaem Garrett, Cesário Verde, Sá de Miranda e Pero de Magalhães de

Gândavo. Foi, porém, no âmbito dos estudos filológicos que mais se destacou. Como professor, atuou na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), antiga UEG, ministrando a disciplina de Literatura Portuguesa. No Instituto Nacional do Livro, foi auxiliar da cadeira de Estabelecimentos de Textos Medievais, do Curso Superior de Crítica Textual. Foi membro da Academia Brasileira de Filologia e sócio honorário do Liceu Literário Português. Fez jus ao Prêmio José Veríssimo (de Ensaio e Erudição), conferido pela Academia Brasileira de Letras, com a publicação do livro sobre o *Tratado da Província do Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo. Estudioso e profundo conhecedor da obra de Luís de Camões, escreveu sobre o poeta importantes artigos e ensaios. Dentre os mais expressivos, é geralmente considerada sua tese para o concurso de Livre Docência na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UERJ, de 1967, intitulada *Uma Forma Provençalesca* na lírica de Camões. Já aqui demonstrava Emmanuel Pereira Filho uma profunda inquietude quanto aos problemas da autoria e das boas lições dos textos na lírica de Camões. O estudo propunha o estabelecimento crítico da canção *Tão suave, tão fresca e tão fermosa*, a pretensa Ode II, já desde a 1.^a edição da obra lírica como tal considerada. A pesquisa minuciosa permitiu-lhe restituir o comiato à canção, a partir de informações obtidas nos comentários eruditos de Faria e Sousa, que não se apercebeu tratar-se de uma canção de origem provençalizante, nos moldes de Arnaut Daniel, em cujo esquema o comiato se encaixava com perfeição. O trabalho foi publicado postumamente, como quase todo o resto de sua obra.

Os fundamentos da metodologia formulada por Emmanuel Pereira Filho surgiram a partir de ideias veiculadas em cursos de crítica textual sobre a poesia de Gregório de Matos, ministrados por Antônio Houaiss, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Universidade do Estado da Guanabara, em 1966. A complexidade da questão filológica atinente à obra do poeta barroco, muito semelhante à de Camões, o fez perceber que não havia uma lírica camoniana a ser estudada, tal era o estado de dispersão em que esta se achava ainda no século XX. Consequentemente,urgia que possíveis soluções fossem encontradas para um problema que se arrastava por quatro séculos, mesmo depois da operação de expurgo iniciada no século anterior por Carolina Michaëlis de Vasconcelos e Wilhelm Storck, e continuada por todos os editores modernos, com mais ou menos critério.

Uma revisão crítica no chamado cânone lírico de Camões se fazia inadiável. O autor reconhecia, porém, a impossibilidade de se constituir o chamado cânone lírico de Camões, que julgava ser «um sonho impossível». Na conferência «Aspectos da lírica de Camões», apresentada no 1.º *Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*, realizado na UERJ, em 1967, Emmanuel Pereira Filho lançava as novas bases para a fixação autoral a partir da criação de um Índice Básico de Autoria, revolucionando o próprio conceito de cânone. Acreditava ele que «o cânone lírico de Camões não deve nem pode ser compreendido como o todo de poemas que ele haja escrito, mas sim como o conjunto de dados que nos dê a norma do que seja ele, como poeta lírico» (PEREIRA FILHO 1967, p. 144). Com os filólogos alemães, reconhecia a primazia de elementos extrínsecos sobre os intrínsecos para o estabelecimento de critérios objetivos. Consciente de que o apelo a dados estilísticos para a resolução do problema acabava por conduzir a um círculo vicioso, bem assim da insuficiência de fontes documentais — pouquíssimas disponíveis à sua época: quatro manuscritos e quatro impressos [fontes manuscritas: Ms b-IV-28, da Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo del Escorial; manuscrito n.º 4413 — FG, da Biblioteca Nacional de Lisboa, composto por Luís Franco Correa; Manuscrito Apenso ao ex. das *Rhythmas* (1595), Cam. 10-P, da Biblioteca Nacional de Lisboa; Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro; Fontes Impressas — *Coloquios dos simples e drogas he cousas medicinais da India*; *Historia da prouincia sãcta Cruz/ a que vulgarmente chamamos Brasil*; *Rhythmas* de Luis de Camões (1595) e *Rimas* de Luis de Camões (1598) — propunha que a seleção fosse orientada «por um método rigoroso e previamente estabelecido para o fim de recolher apenas aqueles textos, que, nos limites do que dispomos, possam alcançar um máximo de probabilidade autoral, ficando ao mesmo tempo isentos de dúvidas que a tradição documental possa suscitar» (PEREIRA FILHO 1967, p. 145). Diferentemente dos mestres alemães, construiu um índice de caráter afirmativo. Se àqueles importava expurgar o que notoriamente não pertencia ao poeta, deixando uma grande margem de incerteza em relação ao restante, a Emmanuel, em sentido contrário, interessava reunir o que minimamente teria sido da lavra de Camões. Seu critério partia de três premissas básicas: a) testemunho quinhentista — por ser a base da máxima proximidade no tempo; b) testemunho tríplice — a atribuição a

Camões só seria considerada válida quando testemunhada por um mínimo de três documentos, nos quais se pudesse constatar um certo índice de autonomia, no setor das atribuições; e c) testemunho incontestado. A incontestabilidade do testemunho seria assegurada por dois elementos: a) ausência de atribuição divergente, qualquer que fosse o documento que a contivesse e até mesmo quando recolhida indiretamente, em simples menção a documento perdido; e b) ausência de refutação assegurada por um mínimo de fundamento que lhe garantisse a não gratuidade absoluta (PEREIRA FILHO 1967, p. 145). Fixadas as bases, experimentou a aplicação do critério com uma seleção colhida nos oito testemunhos de que dispunha, constituindo um Índice Básico de Autoria, no qual figuravam inicialmente 65 composições: 37 sonetos, 9 canções, 2 odes, 1 sextina; 5 elegias; 2 epístolas; 5 élogos e 3 composições em versos de redondilha. Emmanuel Pereira Filho admitia, no entanto, que a experiência não tinha e nem podia ter caráter definitivo, uma vez que ainda havia muitos manuscritos a serem descobertos e estudados. Ao contrário, afirmava que o «expurgo drástico» tinha unicamente «fins operatórios» e não objetivava excluir definitivamente do *corpus* os exemplares que não tivessem resistido ao crivo metodológico.

O terceiro e mais importante trabalho de Emmanuel Pereira Filho, no âmbito dos estudos camonianos, ficou semiacabado. Trata-se da obra publicada postumamente *As Rimas de Camões*, organizada por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz, em 1974, que consiste na edição crítica do *Cancioneiro de ISM* ou *Appendix Rhythmarum* (MA), o manuscrito apenso a um exemplar das *Rhythmas* (1595) que pertenceu a Norton e que se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, compreendendo a fotocópia do texto, a reprodução diplomática e os comentários do autor. Os organizadores esclarecem que «uma parte dos textos encontrava-se em redação definitiva, denotando, inclusive, ter sido revista pelo autor; outra, porém, era constituída de primeiras redações de artigos, estudos apenas iniciados e notas esparsas» (PEREIRA FILHO 1974, p. 13). Nos comentários pode-se perceber claramente os meandros percorridos por seu pensamento científico e seu conseqüente amadurecimento. Acreditava Pereira Filho que o Índice Básico não deveria se constituir num «índice canônico» pois representaria apenas «o término de uma fase preliminar dos trabalhos» que teriam de «prosseguir com a fixação mesma dos textos» (PEREIRA FILHO

1974, p. 272). O filólogo considerava a amostra (65 exemplares) suficientemente significativa para que se chegasse à norma poética de Camões. Acreditava também que a análise crítica feita aos textos estabelecidos propiciaria uma base segura de aplicação aos duvidosos, para que o *corpus* lírico pudesse ser, com segurança, expandido. Infelizmente não chegou a esta fase de seus estudos. Coube a Leodegário A. de Azevedo Filho a tarefa de expandir e aperfeiçoar as premissas iniciais formuladas por Pereira Filho e que deram origem à metodologia hoje plenamente desenvolvida pela Nova Escola Camoniana Brasileira. Se Emmanuel baseou-se em oito documentos, sendo só quatro manuscritos e, de início, expôs a dúvida quanto ao número de testemunhos aceitáveis — dois ou três — para o estabelecimento de seu critério, optando pelo tríplice, em busca de maior certeza para as abonações, Leodegário A. de Azevedo Filho, que conseguiu reunir mais de trinta manuscritos com interesse para a lírica de Camões, não só pôde flexibilizar o critério, aceitando o duplo testemunho como prova suficiente, mas também procedeu à revisão crítica do Índice Básico de Autoria, expurgando e acrescentando textos, baseado nas novas provas documentais encontradas. O *corpus minimum* de Azevedo Filho compõe-se de 133 composições, entre sonetos, canções, elegias em tercetos, odes, sextinas, oitavas, élogos e composições em versos de redondilha. A metodologia em questão, acorde com as premissas iniciais sugeridas por Emmanuel Pereira Filho, propõe a volta às lições manuscritas, em confronto com a tradição impressa multissecular, uma vez que mesmo os cancioneiros quinhentistas trazem erros e lacunas. A edição crítica *A Lírica de Camões*, que vem sendo elaborada por Leodegário A. de Azevedo Filho, consubstancia a metodologia assumida pela Nova Escola Camoniana Brasileira e já teve oito volumes publicados pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de Portugal, faltando ainda quatro para sua conclusão.

BIBL.: PEREIRA FILHO, E. *Tratado da Província do Brasil, de Pêro Magalhães de Gândavo*. Introdução, leitura, notas paleográficas, comentários e índice de vocabulário por Rio de Janeiro, INL, 1965; id., «Aspectos da lírica de Camões (O problema do cânone)», *1.º Simpósio de Língua e Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1967; id., *Estudos de Crítica Textual*, Rio de Janeiro, Gernasa, 1972; id., *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro, José Aguilar Editora, 1974.

Marina Machado Rodrigues

PETRARQUISMO. 1. Fenómeno de modelização que se processa a partir da obra de Francesco Petrarca (Arezzo, 1304-Arquà, Pádua, 1374), alargou-se às literaturas de toda a Europa e para além delas, tendo também repercussões nas artes plásticas, na música, no pensamento, na filologia, no plano antropológico, na produção editorial e em tantos outros campos. No que diz respeito à literatura, dominou o lirismo ao longo dos períodos que vão do Renascimento até ao Neoclassicismo, com ecos que se estendem até aos nossos dias. Estabeleceu-se que a designação de *petrarquista* se usa para os seguidores de Petrarca e do *petrarquismo*, ao passo que a de *petrarquiano* diz respeito a Petrarca e ao *petrarquianismo*, tendo o adjetivo *petrarquesco* um significado mais lato.

O carácter articulado e dinâmico do petrarquismo faz da teoria do policódigo uma das vias metodológicas que melhor capta os seus fundamentos teóricos e melhor orienta o estudo das suas realizações. O policódigo de uma determinada época é formado por vários códigos, os quais combinam elementos heterogêneos, mas interdependentes, através de interseções em constante evolução. O petrarquismo é um desses códigos literários. Enquanto tal, é suscetível de ser dividido em vários subcódigos, de ordem semântico-pragmática, realístico-psicológica, técnico-compositiva, etc. O dinamismo que propulsionou, em particular nos períodos do Renascimento e do Maneirismo, decorre de articulações com elementos de substrato (que dizem respeito a códigos que tinham ocupado, anteriormente, o centro do policódigo, mas que depois se deslocaram para as suas franjas), de outros códigos que entretanto foram revitalizados (por exemplo, o horacianismo) ou de códigos exógenos ao literário (antropológicos, como as normas do comportamento cortesão, filosóficos, como o neoplatonismo, linguísticos, etc.). Desempenhou um fundamental papel renovador naquelas áreas afastadas do grande centro propulsor de modelos literários que foi a Itália, ao longo dos chamados períodos clássicos, o que fez dele um modelo à escala europeia. Na verdade, a própria abrangência e multiplicidade do seu impacto potenciam a canonicidade que o sustém. É na exploração das transferências sógnicas e dos percursos assim dinamizados que reside o sentido da teoria e da prática da *imitatio*, entre Renascimento e Neoclassicismo.

O código petrarquista teve um largo impacto no domínio da literatura neolatina e das várias línguas modernas, no âmbito dos mais diversos

gêneros literários, ao longo dos tempos. No entanto, o conceito é mais diretamente associado ao modo lírico no Renascimento e no Maneirismo, o que acontece em virtude de, durante estes períodos, o código petrarquista se situar no centro do policódigo epocal.

2. Esta conceção do petrarquismo, que tem vindo a orientar os mais recentes trabalhos sobre a matéria, levou a grandes avanços neste campo de estudos, com a superação de anteriores perspetivas de abordagem, algumas das quais obtiveram um certo impacto crítico no domínio camoniano, a saber:

1) A consideração do petrarquismo como um fenómeno *repetitivo e mecânico*. Subjaz a esse juízo a ideia estática segundo a qual o princípio de *imitatio* é uma arte da repetição do mesmo que carece de abertura. Essa perspetiva, herdada do Romantismo, avalia depreciativamente o recurso a normas compositivas, por as considerar cerceadoras da inspiração pessoal, sem ter em linha de conta o significado do princípio de imitação. Trata-se, na verdade, da reação impressionista a um fenómeno cuja escala foi tão vasta, que se tornou difícil encontrar uma via metodológica para a sua interpretação. Assim, o petrarquismo foi falaciosamente associado à uniformidade de um formulário estático que ao longo do século XVI se espalhou como uma *doença* pandémica. Francesco De Sanctis, nas suas lições de Zurique, tentou redimir Petrarca e o valor da sua poesia, fazendo-o, porém, à custa dos poetas petrarquistas, que em seu entender não fizeram mais do que repisá-la.

A esse propósito, há que ter em conta que, nos períodos clássicos, a originalidade não era compreendida como invenção espontânea, mas como capacidade de reutilizar modelos literários dotados de grande prestígio, através de novas sínteses, em correlação com o idioleto de cada escritor. Foi o próprio Petrarca a enunciar esse princípio, numa carta dirigida a Giovanni Boccaccio, a *Familiaris* I.8, na qual aconselha o seu interlocutor a tomar como exemplo, mais do que a imagem das abelhas (utilizada por Séneca e Horácio), que recolhem o pólen para o transformar em mel, a imagem do bicho da seda, que segrega a seda a partir das suas próprias entranhas.

Com esta conceção negativa do petrarquismo, cai por terra uma outra, a da existência de um *petrarquismo sem Petrarca*. Foi aplicada à lírica italiana do século XV e a formas de modelização mais distanciadas da

matriz petrarquiana. A crítica mostrou-se condescendente com essa categoria, apesar das incongruências por ela implicadas. Em conformidade com uma lógica sígnica elementar, Petrarca não pode deixar de ser instância da sua própria modelização. Acontece que, se em determinadas épocas e circunstâncias o código petrarquista ocupa o centro do policódigo literário, noutras desloca-se para as suas franjas, pois os elementos modelizados são pontuais ou são sujeitos a uma seleção restritiva. Por sua vez, o *antipetrarquismo*, que havia sido relegado para um domínio exterior ao petrarquismo, vê reconhecido o seu lugar, de pleno direito, dentro do âmbito do petrarquismo, ora como expressão metaliterária da sua modelização, não raro em sentido crítico, ora como via de contaminação com outros códigos, como seja a recuperação de modelos da Antiguidade Clássica, no século XVI, ou a esfera satírica, em sentido jocoso e carnavalesco.

Quer a conceção inclusiva e maximalista, que reconduz os seguidores de Petrarca a uma mecânica estática de repetição, quer a conceção exclusiva e minimalista, que não reconhece o petrarquismo numa modelização parcial, em contaminação com outros códigos, não têm na devida conta a heterogeneidade de qualquer código literário e a evolução a que está sujeita a sua modelização, no quadro do policódigo das sucessivas épocas. É em função das modalidades de seleção de certos elementos do código petrarquista e das consequentes articulações e contaminações entre elementos de diversa proveniência, em correlação com processos de variação diacrónica, idiolectal e de outra índole, que pode ser entendido o dinamismo próprio da *imitatio* petrarquista.

2) A consideração do petrarquismo como um fenómeno que aprofunda e amplia o conceito de *imitação integral e exclusiva*, associando a imitação da vida de Petrarca à imitação do estilo da sua poesia, de acordo com a formulação *imitatio vitae, imitatio stili*. Tem na sua base uma interpretação da lírica petrarquiana em sentido biográfico, como documento de impacto psicológico em função do qual os comentadores do *Canzoniere* dimensionaram as vivências amorosas do seu autor e as organizaram em narrativa romanesca; os poetas petrarquistas conceberam experiências pessoais que articularam em torno de um percurso que vai do pecado à redenção; e os tratadistas conceberam a sua especulação acerca de amor.

Essa perspectiva crítica, divulgada no pós-Guerra, enfatizava a sinceridade dos imitadores de Petrarca, por via psicologista, ao mesmo tempo que asseverava a direção moral por eles seguida, assim contrariando a ideia de um petrarquismo repetitivo e mecânico. Todavia, tem vindo a merecer críticas pelo seu biografismo de fundo, por forçar a leitura dos textos exemplificativos que apresenta e por não admitir a contaminação. Na verdade, um fenómeno dotado de tanta complexidade vê-se reduzido a uma intenção mental, a ponto de o *Canzoniere* ser transmutado em relato de uma experiência biográfica, depois imitada com propósitos formativos. Além disso, a noção de que os petrarquistas o tomam como modelo das suas vivências espirituais e de uma parábola entre amor e arrependimento não encontra correspondente nem na obra dos poetas (por exemplo, Pietro Bembo), nem dos pensadores neoplatónicos (por exemplo, Leão Hebreu) aduzidos para documentar essa tese. Poderá rever-se em alguns comentários ao *Canzoniere*, mesmo assim circunscritos a uma esfera delimitada. Contudo, não é esse Petrarca, mestre de estilo e de vida, a referência primordial do petrarquismo quinhentista.

A riqueza das valências realístico-psicológicas do petrarquismo não reside numa suposta maior ou menor sinceridade biográfica. Reside na sobreposição, fundadora do lirismo moderno, entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação numa primeira pessoa, em concomitância com um pacto de leitura que pode assumir termos muito diversos.

3) A confusão entre petrarquismo e *dolce stil novo*. O *dolce stil novo* foi cultivado, em Itália, por um grupo de poetas ativo entre as duas últimas décadas do século XIII e os primeiros anos do século XIV. Petrarca conhecia bem a sua obra, dela tendo retomado, de forma seletiva, elementos que modelou de uma nova maneira, superando a sua poética. Bastará o facto de o *dolce stil novo* ser veículo de uma cosmovisão medieval e de Petrarca ser um arauto do Renascimento, o primeiro moderno, segundo a famosa expressão de Renan, para entre eles se abrir um claro espaço de diferenciação. A poesia do *dolce stil novo* descreve a interioridade do amante de forma indireta, através de um jogo de personificações e de outros recursos literários que a subsumem, ao passo que Petrarca penetra nas mais profundas pregas de uma intimidade intensamente explorada pelo código realístico-psicológico. Ao estado de obnubilação do amante

stilnovista, substitui-se uma aguda capacidade de análise introspetiva. Além disso, o dissídio petrarquiano é alimentado pelo conflito entre duas concepções de amor, o amor como *caritas*, de herança stilnovista, e o amor como *passio*, cantado pelos poetas ocitanos. A função de guia até Deus que o *dolce stil novo* atribui à mulher-anjo é um dos elementos que, em Petrarca, acalenta esse dissídio. O poeta apresenta a mulher como um ser angelicado, com qualidades espirituais de exceção, à maneira do *dolce stil novo*, mas, da mesma forma, a sua presença física é intensa, sem que haja conciliação possível entre as duas formas de amar.

É certo que, na Itália do século XVI, se assiste a um renovado interesse pelo *dolce stil novo*, mas seria anacrónico admitir a recuperação dos seus fundamentos poéticos medievais, depois de Petrarca ter desvendado os meandros da intimidade lírica moderna. Em 1527, os Giunti publicam, em Florença, algumas das mais famosas composições dos stilnovistas, na coletânea *Sonetti e Canzoni di Diversi Antichi Toscani*. Trata-se, porém, de uma edição isolada que serve, no campo político-cultural, a tentativa de hegemonia toscana, e cujo significado se dilui perante as cerca de duas centenas de edições do *Canzoniere* batidas ao longo da centúria. Por sua vez, o *appendix* ao *Canzoniere* com a transcrição dos poemas citados na Canção LXX (o pseudo-Arnaut, Cavalcanti, Dante e Cino da Pistoia), coligidos em 1514 por Aldo Manuzio, voltou a ser editado, no século XVI, cerca de uma dezena de vezes. Mas se na Canção LXX Petrarca mostrava ter superado os seus antecessores, é por via petrarquesca que esses textos correm. A sua leitura é histórica ou responde a interesses filológicos, no seio daquele mesmo movimento que levou Angelo Colocci a recolher a poesia medieval galega.

Da mesma forma, não tem razão de ser afirmar-se que a renovação da poesia portuguesa, no século XVI, se processou por via stilnovista.

4) A confusão entre petrarquismo e *neoplatonismo*. O petrarquismo é um código literário que se intersetou, numa importante fase da sua difusão, com um código exógeno, o neoplatonismo. Na verdade, o neoplatonismo penetra em toda a cosmovisão renascentista, enquanto sustentáculo de um sistema de correspondências que liga o homem a Deus e ao universo. Petrarca seguiu e fez a apologia do pensamento de Platão, em várias circunstâncias, mas o acesso aos diálogos do pensador grego processou-se por entre mediações de vária ordem. O seu neoplatonismo é o

neoplatonismo cristão que tem por matriz Santo Agostinho. Só depois das traduções elaboradas por Marsilio Ficino, na segunda metade do século xv, de toda a obra de Platão e de Plotino, dos escritos herméticos, dos hinos órficos, etc., foi possível conhecer com mais rigor esse conjunto de textos.

O neoplatonismo petrarquiano não admite, como tal, uma via conciliatória entre o plano terreno e o plano divino, por não conceber a possibilidade de, através do primeiro, alcançar o segundo. Diferentemente, o neoplatonismo renascentista faz do plano terreno modalidade de ascensão até ao divino, podendo até contemplar um círculo de retorno, que de Deus vem até ao homem. Por conseguinte, os elementos do lirismo petrarquista que lhe andam associados são de ordem idealizante, à margem da problemática do dissídio. Ora, esse é o estrato da poesia petrarquiana que se encontra ligado ao stilnovismo, o que pode implicar a modelização pontual de elementos sógnicos dessa proveniência, através da contaminação.

Todavia, a produção literária dos sequazes de Petrarca, na variedade das suas realizações, não se encontra necessariamente ligada a essa corrente filosófica.

3. A extensão do fenómeno do petrarquismo não poderá ser cabalmente compreendida à margem do carácter excecional do magistério de Francesco Petrarca e do horizonte da sua receção. O próprio poeta mostra alguma consciência do momento de viragem em que se encontra, quando, nos *Rerum Memorandarum Libri*, reconhece estar entre dois mundos, um pretérito, outro prestes a irromper, *simul ante retroque prospiciens*. Latim e vulgar são universos culturais comunicantes, embora o tempo tivesse consagrado o poeta em vulgar, por sinal contra as suas expectativas. As pesquisas de ordem histórica e filológica que levou a cabo, o ataque à escolástica e ao aristotelismo, ou a descrição de vícios e paixões, tinham por pedra angular o objetivo de alcançar uma mais íntima compreensão da essência do humano, à luz de uma profunda confiança nas possibilidades da razão e de um inabalável dogmatismo cristão, mas com plena consciência das contradições que sulcam o universo íntimo. Aliás, foi o primeiro homem de letras a compreender que a palavra poética é a melhor forma de traduzir a subjetividade e a fluidez do processo de interiorização do mundo levado a cabo pelo sujeito.

Cultivou vários géneros literários, em latim e em italiano, mas foi no domínio do lirismo que o código petrarquista teve um retumbante impacto. As observações de Gianfranco Contini acerca de um Petrarca caracterizado por uma certa unidade de tom e de léxico continuam a ser chave para a compreensão desse sucesso. Pela disciplina de arte clássica que enforma os seus versos, construídos a partir de padrões expressivos recorrentes, o *Canzoniere* e os *Triumph* são textos límpidos e harmoniosos, que se prestam a ser imitados. A sua eleição como modelo decorre, pois, das próprias possibilidades de *repetibilidade* oferecidas.

No século XVI, em Itália, e um pouco por toda a Europa, a difusão do petrarquismo foi também potenciada pelo aumento dos índices de alfabetização, pela vida de corte e pelo desenvolvimento da imprensa. Em vez de exemplar único e pessoalizado que era o manuscrito ou o cancionero de mão, a tipografia deu lugar a centenas de cópias iguais de uma mesma obra, que de imediato foram absorvidas por todo o mercado europeu. Com a edição do *Canzoniere* de 1501, Pietro Bembo e Aldo Manuzio puseram à disposição do público um texto ao qual dedicaram cuidados filológicos até então apenas reservados aos clássicos da Antiguidade. Para uma sociedade heterogênea, como a das cortes italianas, o cultivo da poesia era também uma medida comum dotada de uma função identitária agregadora. Castiglione, no célebre tratado *Il Cortegiano*, advoga que um dos atributos do cortesão é o cultivo da poesia. Neste quadro de modelização alargada, o petrarquismo tem ao serviço da sua difusão uma série de instrumentos auxiliares de mediação: o rimário, o dicionário de imagens, a compilação de *topoi*. Erige-se, pois, em modalidade de *re-uso*, disponível em qualquer circunstância, de acordo com o sistema de repetição característico do classicismo.

4. Os três grandes protagonistas da poesia petrarquiana e petrarquista são o contínuo espaciotemporal, ou *cronotopos*, a mulher amada e o poeta.

Petrarca, na senda de Séneca, associa a fugacidade do tempo à fugacidade do espaço. Não é só a natureza a ser humanizada, mas também o tempo, o que enfatiza o conteúdo íntimo da sua poesia, feita ausência e memória. A natureza não é descrita analiticamente, mas evocada, subjetivizada e vitalizada. Composta pelos elementos primordiais de qualquer paisagem, é inseparável da relação entre o poeta e a amada. Esta faceta do petrarquismo foi uma das primeiras a ser assimilada pelas letras

portuguesas, o que terá a ver com fenómenos de substrato relacionados com a poesia medieval. No Romantismo, o tema ganha renovado vigor, por via petrarquista.

Por sua vez, a figura feminina é um elemento incisivo, enquanto exemplo de perfeição física e espiritual, mesmo quando não é descrita ou é evocada pela memória. A sua descrição tem uma forte componente retórica, sendo construída a partir de elementos, imagens e metáforas naturais. Os cabelos são ouro, a pele neve, as pestanas ébano, as lágrimas pérolas, as faces rosas e os lábios coral. Os olhos caracterizam-se, primordialmente, pela luminosidade, na linha da doutrina da luz seguida pelos místicos. Contudo, a haver referências de cor, as tonalidades são escuras, o mesmo se passando, geralmente, na poesia dos petrarquistas italianos do século XVI. Quanto ao louvor dos seus dotes espirituais, tem por precedente próximo os poetas do *dolce stil novo*. Esse retrato, que será repetido à saciedade, mesmo quando o poeta é uma mulher, teve um impacto secular, com ecos que se fazem sentir em alguns mitos urbanos da atualidade.

De entre as várias identidades atribuídas a Laura, nenhuma é isenta de incongruências. Na carta *Familiaris* II.9, dirigida a Giacomo Colonna, Petrarca defende-se das supostas acusações que lhe teriam sido feitas pelo seu interlocutor, segundo o qual toda a história de amor de que se lamenta seria uma ficção. No entanto, e como já foi notado, não se conhece nenhuma carta de Giacomo Colonna com esse conteúdo. Por sua vez, no *Secretum*, a personagem de Augustinus acusa a de Franciscus de cantar Laura por amor do seu nome, que é o da *laurea*, a distinção poética simbolizada pela planta do deus Apolo, o louro.

Esta questão conduz a uma outra, a da centralidade do poeta. Não será de mais sublinhar o facto de o petrarquismo estar ligado à expressão de uma intimidade que Petrarca trouxe, pela primeira vez, para a poesia. Na verdade, figura feminina, espaço e tempo são o centro aparente de um quadro cujo verdadeiro centro é o poeta. Logo no V Soneto do *Canzoniere*, Petrarca compara-se a Apolo, entrando em disputa com o deus da poesia. Depois de ter perdido, para sempre, a ninfa amada, *Dafne*, que em grego significa loureiro, a planta em que foi transformada, não lhe restou senão sentar-se junto dessa árvore e cantá-la, cobrindo-se com os seus ramos para aliviar a canícula. Modo fundacional do lirismo moderno, a poesia de

Petrarca assenta numa ausência incolmatável, a de um objeto de desejo que só pode ser recuperado através da palavra poética. O prémio do poeta, a coroa de louros (*laurea*), é o símbolo dessa eterna ausência, que Petrarca diz com o nome da amada, *Laura*. O sofrimento amoroso, a *voluptas dolendi*, é também motivo para dizer mais, para viver mais e, como tal, estímulo da *voluptas canendi*. A alteridade feminina revela-se, então, uma impossibilidade, a de procurar a amada fora do sujeito quando, afinal, ela faz parte dele, ela é o canto que, ao repetir a angústia que sente, assegura a perenidade do desejo.

Petrarca não tem confiança num *itinerarium mentis a Deum*. O título latino que deu ao seu cancioneiro, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, ou o seu primeiro soneto aludem àquela dispersão que o sábio estoico deve contrastar, em nome da unidade que persegue, mas sem que a consiga alcançar, ao longo das suas páginas. Por um lado, o amor a um ser angelicado, à maneira do *dolce stil novo*, deixa-o insatisfeito. Por outro, se deseja Laura como criatura terrena, através dos sentidos, sente-se em culpa. Paralelamente, o aparato retórico constituído pelas antíteses e pelas contraposições através das quais explora o estado de dissídio, com todas as tensões que sulcam a intimidade do amante, exprime também um encontro entre tradições diferenciadas (*dolce stil novo*, trovadores ocitanos, poesia elegíaca latina). Desta feita, um vasto leque de modulações, suscetível de transmitir todos os estados de uma alma delicada e sensível, fica à disposição dos poetas petrarquistas, que o explorarão dos mais diversos modos, em correlação com códigos genológicos, periodológicos, etc. O neoplatonismo renascentista trabalhará a harmonia entre o plano terreno e o espiritual, ao passo que as clivagens entre os fragmentos de um universo labiríntico surgem engrandecidas pela cosmovisão maneirista.

A lição de Petrarca também foi fundamental no domínio das formas métricas, no que diz respeito ao soneto, à canção, à sextina e ao madrigal. Na Península Ibérica, o verso de dez e de seis sílabas acentuadas difunde-se por via petrarquista, o mesmo se passando com o soneto, apesar de já anteriormente ter sido cultivado pelos poetas sicilianos e pelos stilnovistas. Quanto à canção, Petrarca conferiu características compositivas específicas a esta forma métrica, tendo criado uma tipologia própria, a canção petrarquista. Trabalhou a alternância entre senários e decassílabos, em ritmos que Bembo caracterizou pela *grazia*, quando

predomina a primeira medida, ou pela *gravità*, quando predomina a segunda. O esquema métrico de cada canção do *Canzoniere* encontrava-se tão intimamente ligado ao seu conteúdo, que não se repetia, mas os poetas petrarquistas decalcaram esses esquemas, tendo também construídos outros a partir deles. Quando Sá de Miranda dedicou à Virgem uma canção escrita nos moldes de *Chiare, dolci e fresche acque*, uma composição de tema profano, talvez não estivesse ciente da sua ousadia. Quanto à sextina, que teve por primeiro cultor Arnaut Daniel, já Dante a passara para decassílabo, mas Petrarca acentuou a coerência semântica e fonética do sistema das palavras-rima. Por sua vez, o madrigal teve imensa voga no campo musical. Todavia, em Portugal a sua recriação é tardia.

Outro dos domínios em que a lição de Petrarca e dos petrarquistas se repercutiu, o macrotexto, diz respeito às modalidades de agregação dos vários microtextos que formam um cancioneiro ou livro de poesia. O trabalho de composição, seleção e ordenação do *Canzoniere* é complexo e absorveu o poeta até aos derradeiros dias da sua existência. No último manuscrito, constam ainda indicações para alteração da ordem dos poemas, bem como algumas folhas em branco, a separar uma primeira de uma segunda parte. Bembo, na sua edição, consagrou as designações de *in vita* e *in morte* (que, aliás, já circulavam na tradição manuscrita) para cada um desses blocos, mas são indicações aproximativas. Se na primeira parte é tratado o tema da morte de Laura, também na segunda parte ela é recordada durante a sua vida. Os poetas petrarquistas organizaram as suas recolhas em torno de vários modelos, com relevo para dois, a organização narrativa da matéria, que tem por proeminente instância mediadora a ordenação a que Alessandro Vellutello submeteu o *Canzoniere*, no comentário pela primeira vez editado em 1523, e a organização serial, geralmente feita por temas ou por formas poéticas. O primeiro é característico de um momento em que o petrarquismo está em vias de penetrar no centro do policódigo epocal, o segundo de uma fase em que já se afirmou.

5. A difusão do petrarquismo, na Europa, toma por referência não só Petrarca, como também eventuais instâncias mediadoras, com relevo para os poetas petrarquistas italianos. Ainda Petrarca era vivo, e já era imitado. O seu labor desbravou os caminhos do Humanismo, mas é no século xv que o lirismo petrarquista começa a adquirir uma posição dominante.

A ideia de um século XV como *século sem poesia* está hoje posta de parte. Entre a segunda metade dessa centúria e os inícios da seguinte, obtém grande voga um petrarquismo eclético e exuberante, ora alegre, ora melancólico, que explora agudezas e jogos de palavras, numa ligação muito próxima com o ambiente de corte. Estende-se por toda a Itália, desde as cortes do Noroeste até ao Sul e à corte aragonesa de Nápoles.

O distanciamento desse registo corre por via normativa e encontra o seu grande foco propulsor no ambiente veneziano e na figura de Pietro Bembo. Filólogo, teorizador de matérias linguístico-literárias e poeta, Bembo postula um equilíbrio entre uma indagação íntima idealizada, modalidades de expressão literária essenciais e um padrão linguístico constituído por elementos depurados. Deste decoro, resulta uma poesia refinada e elegante, calibrada pelo pensamento neoplatónico e dignificada pelas pesquisas filológicas realizadas pelo próprio cardeal veneziano. Alcançou um prestígio tal, que logo se erigiu em modelo, formado a partir de uma seleção muito restritiva de elementos petrarquianos, pelo que esse processo já foi designado como *hipercodificação*.

A imediata recetividade desses preceitos encontra-se estritamente ligada à necessidade de estabelecer um padrão linguístico dominante e ao papel desempenhado pela imprensa. As implicações do petrarquismo, no plano da chamada *questão da língua*, foram profundas. Petrarca conhecia várias línguas e dominava vários dialetos. Todavia, apesar de se ter afastado muito cedo da Toscana, elegeu o toscano como base linguística a partir da qual procedeu a uma seleção que teve por crivo a etimologia latina. Ora, as *Prose della Volgar Lingua*, que Pietro Bembo pela primeira vez editou em 1525, elegem o *Canzoniere* como grande modelo linguístico-literário, cuja divulgação foi potenciada por um mercado do livro florescente.

O petrarquismo regularizado de Pietro Bembo coexiste, porém, com um *petrarquismo plural*, em cujo âmbito se podem incluir as seguintes categorias específicas: petrarquismo classicista; bucólico; grave; antigrave; filosófico-pétreo; madrigalístico-conceitual; de experimentação métrica; feminino; uxório; espiritual; em interseção com Dante; artificioso; neocortesão; etc.

Em torno da hipercodificação proposta por Bembo, gerou-se um vivo debate. Uma das personalidades que nele interveio e que mais se destacou, foi Gian Giorgio Trissino, quando contrapôs, ao modelo único de Petrarca,

um ecletismo imitativo que ia de Horácio a certos escritores medievais. É dessa mesma direção programática que decorre a recuperação da ode, nos termos em que foi levada a cabo por Bernardo Tasso. Por sua vez, na Lombardia e nas cortes setentrionais, multiplicam-se experiências bastante várias, como o mostra, entre tantos outros, o exemplo de Ludovico Ariosto.

A escala de difusão desta voga literária dá oportunidade, também às mulheres, de cultivarem poesia. Gaspara Stampa é uma das primeiras a declinar o código petrarquista no feminino, em tonalidades melancólicas. Veronica Franco não denega um elegante tom erótico. Por sua vez, Vittoria Colonna explora uma outra direção, na senda de Girolamo Malipiero, a poesia espiritual. Isabella Morra distingue-se no tratamento dos temas da solidão e do abandono, ao passo que Chiara Matraini indaga um universo de emoções tão delicadas como trágicas.

No ambiente que se instala depois do saque de Roma, uma modelização artificiosa e eclética, perpassada por uma trama de melancolia, levará à estação do petrarquismo maneirista, que florescerá na segunda metade do século. Recordem-se, com todos os riscos comportados pela escolha de alguns nomes exemplificativos num elenco de exceção: Giovan Battista Pigna, Giovan Battista Guarini e Torquato Tasso, em Ferrara; Luigi Tansillo e Bernardino Rota, em Nápoles; Luigi Grotto, em Veneza; Curzio Gonzaga, em Roma. À propensão para trabalhar módulos seriais, característica destes poetas, corresponde o grande sucesso editorial das antologias, que podem ser organizadas por autores, por temas, por formas métricas ou por localização geográfica. A correlação entre o desenvolvimento da música polifónica e o petrarquismo ficou consagrada pela recolha de madrigais contida num desses florilégios, *Rime di Diversi Celebri Poeti dell'Età Nostra* (Bergamo, 1587).

No seio deste petrarquismo plural, a obra de Torquato Tasso assinala um ponto de charneira, pela determinação com que um poeta dilacerado procura a renovação dos modelos clássicos, na fidelidade à lição petrarquista, através de uma insaciável pesquisa experimental que é sustida por uma rigorosa fundamentação teórica.

Os ecos do petrarquismo estendem-se através dos séculos, embora, com a superação do princípio de imitação, a força sistémica que situava esse código no centro do policódigo epocal se dilua. Entre Eliot e Eugenio

Montale, no que a literatura contemporânea deve a Petrarca, pode-se falar de um *petrarquismo pluviscular*.

6. No contexto europeu, o petrarquismo português distingue-se pelo dinamismo dos fenómenos de contaminação que o caracterizam. O apreço merecido pela tradição peninsular ibérica, juntamente com o interesse suscitado pelos autores da Antiguidade ou pelos padres da Igreja, fazem do código petrarquista um modelo recriado através de complexos processos de interseção. Esse dinamismo, ao mesmo tempo que marginaliza reusos mecanicistas, erige-se em motivo propulsor e equilibrante, fruto do qual fenómenos de substrato e inovações se desenvolvem em simbiose. Foi, pois, fulcro de toda a renovação renascentista, sem se cristalizar em formulários vazios, com a particularidade de as suas repercussões se estenderam pelas rotas marítimas.

A presença de manuscritos petrarquescos, nas bibliotecas portuguesas, tem por ancestral representante o códice dos *Psalmi* proveniente do Mosteiro de Alcobaça e atualmente depositado na Biblioteca Nacional, um pergamináceo que remonta a finais do século xv. Por sua vez, o manuscrito decorado, produzido pela célebre *bottega* florentina de Francesco d'Antonio del Chierico, que contém o *Canzoniere* e os *Triumphs*, possuído pela Fundação Calouste Gulbenkian, é aquisição recente, feita pelo próprio Gulbenkian. A escala da difusão de Petrarca é bem documentada pelos incunábulos e pelas edições quinhentistas, quer da sua obra em latim quer do *Canzoniere* e dos *Triumphs*. Diferentemente, as antologias petrarquistas, uma tipologia que, em Itália, granjeia retumbante êxito editorial a partir de meados do século xvi, encontram-se escassamente representadas, o que parece mostrar a maior atenção dispensada a Petrarca, relativamente aos poetas petrarquistas italianos. No que diz respeito à tradução, é certo que, na Biblioteca de Évora, se conserva o manuscrito de uma versão incompleta dos *Triumphs*, que anda anónima e é acompanhada por um comentário, sendo posterior ao Concílio de Trento. No entanto, Petrarca seria predominantemente lido na língua original.

O petrarquismo português desenvolve-se em paralelo com o espanhol. A carta que Juan Boscán dirigiu à Marquesa de Soma, publicada na edição conjunta das obras de Boscán e Garcilaso que saiu em 1543, costuma ser considerada, simbolicamente, o seu momento fundador. Nela é posto em

destaque o encontro com o embaixador veneziano Andrea Navagero, ocorrido em Granada no ano de 1526, quando estava a ser preparado o casamento de Carlos V com D. Isabel, irmã de D. João III, na presença de vários intelectuais portugueses.

Já Fernão Lopes, na *Crónica del Rei D. João I*, que remonta à primeira metade do século XV, evoca a autoridade de Petrarca. Mas é do ambiente de Alcobaça que provêm os mais claros sinais de uma assimilação bastante livre da sua lição, em dois tratados em prosa, o *Boosco Deleitoso* e o *Orto do Esposo*, escritos por mão anónima no século XV, se não em finais da centúria anterior. No plano do lirismo, um dos primeiros temas a ser assimilado é o sentimento do tempo e da natureza, ao longo de uma linha que se estende entre o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e a *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, mas é alheia às valências introspectivas do universo petrarquista. Apesar de as suas indagações íntimas se ficarem por uma perspetiva de exterioridade, Bernardim conhecia Petrarca, pois retoma passos da sua obra. Foi o primeiro (ou um dos primeiros, juntamente com Sá de Miranda) cultores da sextina, que vaza em verso de redondilha maior.

Por sua vez, se em 1485 o humanista Cataldo Sículo chega a Portugal e oferece ao rei D. João II o poema épico *Arcitínges*, onde se podem ler ecos da *Africa* de Petrarca, assim Francisco de Sá de Miranda viaja até Itália, donde regressa em torno de 1524. É com este poeta que a literatura portuguesa se abre, decididamente, ao petrarquismo, o que faz desse fenómeno fulcro de toda a renovação renascentista. Introdutor do verso senário e decassilábico, primeiro cultor do soneto e da canção petrarquista, bem como da epístola versificada, da comédia em prosa e, juntamente com Bernardim Ribeiro, da écloga e da sextina, confere ao petrarquismo uma marca que o caracterizará ao longo do seu percurso histórico, a contaminação com a tradição peninsular. No atual estágio das investigações, não é possível apurar se essa adesão precedeu, acompanhou ou foi posterior à sua estada em Itália. Na obra de Sá de Miranda, o amor pode ser considerado um sentimento ideal, fonte de harmonia, suscetível de afastar o homem dos vícios. Todavia, quando é apresentado como rede de contradições, é objeto de condenação, por pôr em risco a integridade do amante, mais do que motivo de exploração íntima.

Com a adesão de António Ferreira à lição normativa e formalizante de Horácio, o modelo de Petrarca passa a ocupar uma posição de centralidade, no contexto da poesia portuguesa quinhentista. É o poeta que mais radicalmente recusa a tradição peninsular e mais tenazmente defende os princípios da *imitatio*. De Ferreira, o círculo alarga-se a um grupo de intelectuais que trocam entre si epístolas versificadas onde fazem a apologia de uma poética normativa, de entre os quais Pero de Andrade Caminha e Diogo Bernardes. Petrarca erige-se, pois, em perno em torno do qual se articula um alargamento de horizontes que vai desde os autores da Antiguidade e dos poetas neolatinos até aos petrarquistas italianos e aos poetas da vizinha Espanha.

As diversas situações amorosas que analisara são recriadas através dos meios estilísticos que lhes são correlatos, em paralelo com as novas formas métricas italianizantes. Em Ferreira, é bastante habitual a integração conjunta de empréstimos petrarquianos e petrarquistas, com elementos de outra proveniência. Caminha retoma frequentemente, em versão portuguesa, *incipit* do *Canzoniere*, que depois desenvolve de forma pessoal, através de um procedimento que mantém algumas semelhanças com a técnica da glosa. Quanto ao plano macrotextual, o livro dos sonetos de António Ferreira é claramente organizado de forma narrativa, de acordo com o modelo adotado por Alessandro Vellutello no seu comentário ao *Canzoniere*. Apesar de se encontrarem sinais de uma organização narrativa noutras compilações, o modelo serial é predominante.

A lição de Petrarca alarga-se, entretanto, a muitas áreas que superam o território restrito da lírica. Ferreira é autor da primeira tragédia clássica regular escrita em português, a *Castro*, cujo conflito trágico é engrandecido pela rede de contradições que envolve deveres, ímpetos e paixões profundamente humanos. Aquela que será, muito provavelmente, a primeira sextina decassilábica das letras portuguesas, é recitada pelo coro para anunciar a morte da Castro.

À medida que o século se aproxima do fim, adensam-se os sinais de uma modelização mais livre, mas também mais inquieta, do petrarquismo, em correlação com a cosmovisão maneirista, de forma a pôr em evidência as tantas perplexidades suscitadas por um universo em fragmentação, à luz de uma aguda sensibilidade ao desconcerto do mundo. Os poetas mais representativos desse rico filão, abundantemente representado nos

cancioneiros manuscritos, foram Diogo Bernardes e Luís de Camões. Por entre pontuais momentos de harmonia, que se fazem devedores do neoplatonismo, predomina a ênfase do estado de rutura interior, de tal modo que o dissídio se faz carneira em torno da qual se processa uma análise aprofundada e sofrida da intimidade do amante. Apesar de ciente de que figura feminina é inatingível, o poeta persiste no esforço de vencer o espaço que o separa do objeto de desejo, fazendo proliferar a palavra, convertida em artifício e *maniera*. Como tal, os grandes momentos do universo sentimental de Petrarca são recriados à luz de um desengano e de uma dramaticidade que em muito superam os termos em que o sentimento do dissídio era experienciado no *Canzoniere*. Diogo Bernardes enche esse espaço de notas de delicada melancolia, ao passo que Camões se faz genial intérprete do sentido de dispersão, projetando-o numa escala engrandecida.

Na passagem do século XVI para o século XVII, o petrarquismo oferece-se como modelo da poesia religiosa, num círculo de poetas de entre os quais se destacam D. Manuel de Portugal, frei Agostinho da Cruz, Baltazar Estação e Martim Castro do Rio, além de outros. Essa dedicação ao divino cruza-se com a linha prosástica de tema moral, que vai infletindo em sentido religioso, com o doutor João de Barros, frei Heitor Pinto, Cristóvão da Costa ou Amador Arrais.

No historial do petrarquismo português, também as navegações desempenham o seu papel. Diogo do Couto, na *Década Sétima*, recorda que, encontrando-se no Oriente, lia Petrarca e outros autores italianos na companhia dos chefes indígenas. Por sua vez, Camões, nas suas cartas, recorre com afã a Petrarca e aos petrarquistas, quando conta as suas andanças orientais. Paralelamente, o louvor da mulher morena, ou até preta, é tema das redondilhas de Pero de Andrade Caminha, Bernardes e Camões. Será em virtude da liberdade compositiva com que são trabalhados e fundidos componentes literários de origem tão diversa, que se pode compreender que os primeiros sinais da interrogação do modelo petrarquista provenham do domínio da poesia peninsular. É assim que Camões, nas trovas dedicadas *A ãa cativa com quem andava d'amores na Índia, chamada Bárbara*, postula a superioridade da beleza da mulher preta, em relação a Laura.

Aliás, a vocação transcultural do petrarquismo português fica patente na sua trajetória translativa, com relocações a Leste e a Oeste. É de origem portuguesa o autor da primeira tradução castelhana do *Canzoniere*, que é parcial e foi impressa em Veneza no ano de 1567. O tradutor, Salusque Lusitano, ou Salomão Usque, era um hebreu de origem portuguesa refugiado em Itália. Mas também a primeira versão integral do *Canzoniere* para uma língua ibérica, o castelhano, foi feita por um português radicado na América Central, Henrique Garcês. Foi editada póstuma em Madrid, no ano de 1591.

As traduções integrais do *Cancioneiro* e dos *Triunfos* realizadas por Vasco Graça Moura, em 2003 e 2004, respetivamente, colocam-nos perante um Petrarca que, sete séculos depois do seu nascimento, é lido e apreciado pelo grande público português, consagrando a secular tradição de uma literatura que, desde muito cedo, manifestou a sua sintonia com a sensibilidade petrarquista.

BIBL.: CALISTI, F., GIGLIUCCI, R., CHINES, L., *Il Petrarchismo. Un Modello di Poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, 2 vols.; CONTINI, Gianfranco, «Preliminari sulla lingua del Petrarca», *Varianti e Altra Linguistica*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 169-192; DESWARTE, Sylvie, *Ideias e Imagens de Portugal na Época dos Descobrimentos. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*, Lisboa, Difel, 1992; MARNOTO, Rita, *O Petrarchismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Ata Universitatis, 1997; id., (coord.), *Petrarca 700 Anos*, Coimbra, Instituto de Estudos Italianos da FLUC, 2005; id., «Dossiê-Francesco Petrarca, 1304-2004», *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 1, 2006, pp. 9-138; MEOZZI, Antero, *Il Petrarchismo Europeo (Secolo XVI)*, Pisa, Vallerini, 1934; NASCIMENTO, Aires, «Manuscrito quatrocentista de Petrarca na coleção Calouste Gulbenkian, em Lisboa: *Canzoniere* e *Triumpho*», *Cultura Neolatina*, 64, 3-4, 2004, pp. 325-410; QUONDAM, Amedeo, *Il Naso di Laura. Lingua e Poesia nella Tradizione del Classicismo*, Ferrara/Modena, Panini, 1991; SPAGNOLETTI, Giacinto, *Il Petrarchismo*, Milano, Garzanti, 1959.

Rita Marnoto

PETRARQUISMO EM CAMÕES. 1. O petrarquismo é, na obra de Camões, um código estruturante, com incidência na Lírica, na Épica, no Teatro e nas Cartas. Articula-se com os códigos periodológicos do Renascimento e do Maneirismo, e também com outros códigos de incidência epocal, como sejam os modelos recebidos da Antiguidade Clássica, a poesia cortesanesca peninsular ou o neoplatonismo, através de

vários subcódigos, de ordem semântico-pragmática, realístico-psicológica, técnico-compositiva, léxico-gramatical, estilístico-retórica, etc. Estabeleceu-se que as designações de *petrarquismo* e de *petrarquista* se usam com referência aos seguidores de Petrarca, ao passo que *petrarquianismo* e *petrarquiano* dizem respeito a Petrarca. No plano da interdiscursividade, o petrarquismo de Camões tem por primordial referência Petrarca, o que não quer dizer que o papel dos poetas petrarquistas italianos e espanhóis possa ser descurado.

O dinamismo dos processos de interseção assim gerados, profundamente marcado pelo idioleto pessoal camoniano, confere à sua obra uma singularidade que a torna destacada referência da poesia universal. Estão hoje definitivamente superadas as interpretações impressionistas do petrarquismo de Camões, enquanto mero fenómeno de repetição.

Camões alude a Petrarca, por antonomásia, nas oitavas dedicadas a D. António de Noronha, como «[...] aquele que tão claro / o fez o fogo da árvore Febeia». O seu canto é o primeiro componente literário do *locus amoenus* que idealiza, ao que se segue a menção a dois poetas petrarquistas, um italiano, Sannazaro, e outro espanhol, Garcilaso. É de teor semelhante a remissão para os *Sonetos de Petrarca*, no final da Carta III, *De Lisboa a um seu amigo*. Na ode *Pode um desejo imenso*, evoca Laura, exemplo de perfeição cantado pela *Toscana poesia*. Também no teatro se refere a Petrarca e a alguns petrarquistas, quer de forma directa, quer de forma indirecta como modelo literário e de comportamento, num tom que é, frequentemente, jocoso ou satírico. Esta diversidade de angulações mostra bem a destreza com que se move no campo do petrarquismo.

Apesar de não se conhecerem reflexões de índole teórica que tivesse dedicado especificamente à imitação, os fundamentos da sua poesia não divergem dos termos em que Petrarca disserta sobre esse princípio, quando defende a semelhança com as fontes que maneja, mas refuta o seu decalque próximo, reconhecendo o espaço da expressão pessoal. Só pontualmente deparamos com a transposição directa de segmentos frásicos, sendo muito raro o decalque de versos completos, sem que haja a assinalar composições escritas, todas elas através do decalque de Petrarca ou de autores petrarquistas, como acontece com outros poetas da época. O verso «Tra la spica et la man qual muro he messo» (*Os Lusíadas*, IX.78), que

corresponderá talvez à única citação de Camões em língua italiana, é uma homenagem ao magistério de Petrarca (*Canzoniere*, 56.8). Ao distanciar-se das interpretações prescritivas da *Poética* horaciana, confere, por consequência, uma nova dimensão ao petrarquismo.

A uma prática de imitação baseada na reduplicação entre exemplo e cópia, como arte de modelação sustentada por um princípio de harmonia neoplatónico, vai-se sobrepondo uma outra, que interpõe entre os dois termos o véu diáfano da incerteza, e que é característica do período maneirista. Como tal, a obnubilação dos reflexos especulares que ligam a sua obra à de Petrarca e dos petrarquistas faz emergir, da semelhança, a dissemelhança. O cunho maneirista do petrarquismo camoniano traduz-se primordialmente, mais do que no empolamento de uma artificiosidade conceptual e retórica, como é característico do círculo napolitano, na plena imersão num universo dolente e melancólico.

De entre as várias modalidades de imitação compositiva, no plano estrutural, exemplificadas com evidência palmar pelos sonetos, ganham relevo: 1) A imitação do início de uma composição, em termos discursivos ou conceptuais, que depois é desenvolvida de forma autónoma, de acordo com um processo seguido por muitos poetas petrarquistas e que encontra também precedentes na técnica da glosa: «Io canterei d'amor sí novamente» / «Eu cantarei de amor tão docemente»; «Col tempo passan gli anni, i mesi e l'ore» (Serafino Aquilano) / «O tempo acaba o ano, o mês e a hora». 2) A imitação do desenvolvimento de uma composição, a partir de um começo autónomo: «Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manera» / «Quando o Sol encoberto vai mostrando». 3) O tratamento dos mesmos temas, através da modelização de subcódigos estilístico-retóricos petrarquistas: «Pace non trovo, et non ò da far guerra» / «Tanto de meu estado me acho incerto». 4) A imitação de uma estrutura formal, com adaptação dos temas tratados, «Vinde cá, meu tão certo secretário» / «Nel dolce tempo de la prima etade»; a polimetria de algumas éclogas, difundida por Sannazaro. 5) A imitação do andamento e do desenvolvimento retórico de uma composição: «Era il giorno ch'al sol si scoloraro» / «O culto divinal se celebrava»; «Gratie ch'à pochi il ciel largo destina» / «Um mover d'olhos brando e piadoso». 6) A imitação com transposição de uma tipologia genológica para outra distinta: «tacita, e sola lieta, si sedea» (*Triumphus Mortis* I.122 ss.) / «Estavas, linda Inês,

posta em sossego» (*Os Lusíadas*, III.120 ss.). 7) A contaminação entre fontes de diversa proveniência, que é muito frequente: «O aspectata in ciel beata e bella», «Anima bella da quel nodo sciolta» / «Alma minha gentil, que te partiste», com eventual mediação de Sannazaro, «Alma beata e bella», etc., de Bembo, «Alma cortese, che dal mondo errante», de Ariosto, etc.; «Chiare, fresche et dolci acque» / «Vão as serenas águas», com eventual mediação de Boscán, «Claros y frescos rios», e de Garcilaso, «Con un manso ruído»; «In qual parte del ciel, in quale ydea», «Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena» / «Dizei, Senhora, da Beleza ideia». 8) A imitação com inversão de sentido: «[...] est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum [...]» (*De remediis Utriusque Fortunae*, I.69) / «Amor é um fogo que arde sem se ver»; Trovas à Bárbara escrava. 9) A imitação com ironia: redondilhas aos *olhos verdes*, Carta II, da Índia, Carta III, *De Lisboa a um seu amigo*, passos do teatro.

2. O dinamismo dos processos de contaminação em ato favorece a penetração do petrarquismo num domínio particularmente ligado a uma tradição literária enraizada, a poesia peninsular cortesanesca. Com Camões, diluem-se definitivamente, pois, os limites entre os modelos peninsulares e as novidades italianizantes que levaram António Ferreira a denegar o seu cultivo.

É um contributo fundamental para a sua revitalização, o alargamento temático, em correlação com inovações de ordem estilístico-retórica e interdiscursiva, cujo tom, ora melancólico, ora requintado, ora jovial, permeia também os jogos de agudezas. O sujeito poético ganha autonomia relativamente às entidades abstratas que dominavam a esfera interior, o tempo e o espaço são subjetivizados, e a figura feminina é desenhada com novos contornos. Entre, por um lado, uma paisagem constituída por elementos essenciais, à ma-neira de Petrarca (ervas e flores, águas, serras, o romper da aurora), onde se revê a presença da mulher, e, por outro, o estado de espírito do poeta, geram-se, pois, elos de perfeita continuidade. A descrição de personagens tão pinturescas como a de uma Leonor que «descalça vai para a fonte» é fruto da associação entre elementos próprios de uma beleza rústica e atributos de proveniência petrarquista, que andam ligados ao respectivo aparato estilístico-retórico.

Todavia, o domínio da redondilha é também aquele em que o confronto com o código petrarquista se desvela de forma mais direta, como se

Camões nele subsumisse uma reflexão em torno da dialética entre tradição e inovação, ou mesmo entre as categorias estéticas de beleza e fealdade. Nas várias composições dedicadas aos *olhos verdes*, fica contido um desafio ao novo padrão de beleza feminina, na medida em que essa cor não faz parte do leque cromático canonizado pelo petrarquismo. Petrarca caracterizou os olhos de Laura pelo esplendor e pela luminosidade e, a dar-lhes uma cor, essa cor foi escura. Existe, porém, uma tradição peninsular precedente que cantara os *olhos verdes*, e Camões retoma o tema para construir, a partir dele, jogos conceptuais que geram tensões com o padrão petrarquista. No caso da *Bárbora escrava*, vai mais longe, ao inverter um sistema de valores de incidência secular, quando sobrevaloriza, relativamente à beleza de Laura, a *pretidão* de uma escrava. Na verdade, trata-se de uma das raras composições em que anseios do corpo e anseios do espírito se harmonizam, à luz do influxo neoplatónico, num quadro de felicidade que Petrarca idealizou, mas que nunca esteve ao seu alcance. Essa felicidade tem, contudo, o seu preço, a partir do momento em que o sistema de valores petrarquista é subvertido. Por conseguinte, a poesia em redondilha, ao mesmo tempo que sofre uma profunda revitalização, por via petrarquista, erige-se em área avançada de uma modelização mais livre do novo código.

Também o teatro e as cartas indagam as fronteiras do código petrarquista com finura. Nos autos, são exploradas com uma ironia que se aproxima da sátira de costumes. No *Auto de Filodemo*, é o próprio Filodemo a expor o que lhe vai na alma através de uma versão simplista de «S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?», e também Júpiter, no *Auto dos Enfatriões*, tenta justificar a sedução de Alcmena com considerações acerca dos contrários de amor. Noutros casos, o petrarquismo é objeto de troça, enquanto moda comportamental esvaziada de sentido. Duriano, em *El Rei Seleuco*, desdenha da arte das aparências e da idealização literária de amor, a que contrapõe a fruição erótica. Mas é nas cartas que esse jogo social é mais incisivamente criticado, tanto na Carta II, da Índia, em que se refere às mulheres do Oriente, como na Carta III, *De Lisboa a um seu amigo*.

Daqui resulta que as áreas em que o petrarquismo é objeto de uma problematização mais frontal são aquelas que dizem respeito a tipologias literárias menos próximas, na sua estruturação histórico-literária, da

canonicidade petrarquista, e que por isso mostravam maior disponibilidade para uma modelização mais livre dos seus fundamentos.

3. A mulher tem, na poesia de Camões, uma presença extremamente intensa e marcante, mesmo quando descrita à distância ou evocada. Pode ser apresentada de modos bastante diversos, em íntima correlação com o estado de espírito do poeta. Na verdade, tal como Laura e tantas das figuras femininas do lirismo moderno, ela é o centro descentrado de uma existência cujo verdadeiro centro é o poeta, pelo que carrega em si toda a complexidade do petrarquismo camoniano.

Em alguns casos, é apresentada com recurso ao aparato estilístico-retórico petrarquista, cujo elenco de metáforas e imagens codificadas a aproxima da natureza: *cabelos/ouro*; *olhos/sol*; *faces/rosas*; *lábios/coral*, etc. Camões maneja este conjunto de atributos na sua lírica e também em *Os Lusíadas*. No entanto, não segue a codificação restritiva a que alguns petrarquistas italianos o submeteram, na seleção que opera dos elementos do retrato, nas imagens que associa a cada um deles ou na ordem pela qual os enumera. Mostra-o bem o modo como imita o célebre centão petrarquista de Pietro Bembo, *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*. O soneto *Ondados fios d'ouro reluzente* segue o do poeta italiano, introduzindo, porém, algumas variações na escolha dos atributos e alterando a ordem da *effictio*.

Noutras situações, a sua caracterização é feita a partir de uma seleção de elementos que privilegia dotes espirituais. Decorrem de um neoplatonismo rarefeito, que retoma elementos de proveniência stilnovista, assimilados, porém, através de Petrarca e dos poetas petrarquistas. A mulher é envolvida por um halo angelicado, que dela faz uma presença serena e gratificante. Trata-se, no entanto, de casos circunscritos, na medida em que a sua serenidade e a sua celeste formosura têm por reverso, não raro, o mágico veneno de uma Circe.

De facto, os elementos petrarquistas que a caracterizam são frequentemente reelaborados de modo a realçar o sofrimento amoroso que uma indiferença, por vezes feita crueldade, inculca ao poeta. Apesar de os seus atributos serem os de uma Laura, são apresentados na sua essência fragmentária ou de acordo com parâmetros tão díspares que a sua convergência numa mesma figura parece paradoxal. Sem que essas características sejam alheias à própria matriz petrarquiana, é muito

estreita a sua relação com o sentido de dispersão característico do universo maneirista. Como tal, a mulher converte-se em reflexo engrandecido das ânsias e dos temores que dominam um amante desalentado pela aguda distância que entre ele e o mundo circundante se cava.

Essa fragmentação tanto pode ser expressa pela imagem de uma beleza que se esconde ou é fugidia, como pela sua representação metonímica, mediante um objeto isolado ou certos elementos da natureza. O retrato é frequentemente constituído por componentes esparsos, em associação com o que de mais fluido há no mundo natural, através de processos modais muito elaborados. O poder de atração das Ninfas, na *Écloga dos Faunos* ou na ilha de Vénus, e também da deusa que, no segundo canto de *Os Lusíadas*, tenta sensibilizar Júpiter, muito tem a ver com a índole evanescente das imagens utilizadas na sua descrição. Por sua vez, a associação da mulher às águas que fluem, à brisa ou aos raios da manhã, em composições escritas quer em redondilha quer em verso italiano, corroboram um sentido de dispersão que alcança um tom verdadeiramente compungente, quando é evocada a dissolução da beleza do seu corpo nas águas que o guardam. Levado até às últimas consequências, o distanciamento temporal e espacial entre o poeta e a amada gera uma atmosfera de fantasia que põe em evidência a impossibilidade de aproximação entre sonho e realidade, vida terrena e mundo do Além. Mesmo quando é valorizada a sua doçura angelizada, o papel por ela desempenhado, enquanto guia ativo suscetível de redimir o amante, desvanece-se, face à incolmatável distância que os separa.

Levado ao extremo, o caráter contraditório dos seus atributos implica a paradoxal junção, numa só pessoa, de imagens da mais suave doçura com imagens da mais terrificante aspereza, como a fera e o anjo. É com uma impetuosidade dolente que Camões contrapõe, através de efeitos de sobreposição e desdobramento, por um lado, a sua beleza e a sua pureza angelicais e, por outro, uma indiferença pétrea, que toca as raias da ferocidade. Todavia, esse contraste é dotado de uma aspereza que em muito supera Petrarca.

4. A exploração da intimidade do amante volteia, no petrarquismo de Camões, em torno do dissídio. Para a cabal interpretação deste assunto, é necessário ter em linha de conta, à partida, que a Laura de Petrarca não é assimilável, de forma alguma, a um ser etéreo e idealizado ao qual se opõe

uma Vénus terrena. Ela é caracterizada não só enquanto espírito perfeito, mas também enquanto corpo dotado de uma beleza suprema, descrito com um pormenor que adquiriu valor canónico. Paralelamente, o amor que o poeta lhe dedica é um misto irresoluto de *caritas* e *passio*.

Daí decorre uma inquietude que irá percorrer os momentos mais intensos do lirismo camoniano, em filigrana. A definição de amor e a exploração íntima do estado de enamoramento, como *estado de incerteza*, através de um elaborado jogo de contrários, têm por modelo aquele Petrarca que foi insuperado mestre de figuras de contraposição e de enumeração enfática. O aparato estilístico-retórico reflete, pois, as próprias dilacerações interiores do amante, abrindo-se, por essa via, à exploração dos mais pormenorizados meandros da intimidade.

Contudo, o petrarquismo de Camões caracteriza-se pelo engrandecimento dos motivos de fragmentação, que Petrarca trouxe para a poesia moderna, decorrente da coexistência de facetas aparentemente inconciliáveis. A impossibilidade de harmonização entre anseios e planos diversificados é fruto dessa intensificação do dissídio petrarquista, o qual tem por antecedentes de primordial relevo dois autores que Camões conheceria bem, Séneca e, em particular, Santo Agostinho.

O carácter fragmentário do seu universo poético inscreve-se, desde logo, na própria essência fluida e inatingível da figura feminina, que anda associada ao que de mais transitório existe. Ao carácter linear da evolução temporal, sobrepõe-se uma memória dilacerada, num horizonte onde tudo se reparte por experiências, tempos e lugares esparsos. O amante vê-se dividido, a cada momento, entre solicitações e determinantes vivenciais de vária ordem e de índole muito diversa. A ênfase do dissídio faz de toda a sua existência uma peregrinação pelo mundo, entre amor e guerra. No âmbito do conjunto de tensões que o colocam face a face com o destino, destaca-se o vivo conflito que opõe corpo e espírito, impulsos terrenos e aspirações espirituais. Também a ação de uma série de entidades abstratas de incidência cósmica, o fado, o tempo, o destino ou a Providência, gera profundos conflitos, aos quais reage de modos diversificados. Quando o seu peso sobre ele recai, ora se entrega ao destino, ora remete para a Providência, ora dá voz à indignação do «bicho da terra vil e tão pequeno». Mas também pode assumir a responsabilidade

dos seus males, ou até converter o vazio que se abre diante de si em modalidade de enriquecimento cognitivo.

No seio deste quadro, são desenvolvidas situações que mostram a dificuldade em alcançar um equilíbrio gratificante, como se a expansão diegética da mimese fosse travada e potenciada por uma circularidade introspetiva. A Ode VI, *Pode um desejo imenso*, traça um percurso de ascensão que segue a teoria neoplatónica de Marsilio Ficino, ao tomar a matéria como mediação através da qual se alcança o plano etéreo e rarefeito daquele amor divino que rege o universo. A *Toscana poesia*, Beatriz e Laura são, pois, superadas, através desse ímpeto de elevação. No entanto, o desfecho da composição mostra a inanidade de semelhante ideal perfetivo de harmonia, contrariado pelo *vil costume*. Por sua vez, o quadro de equilíbrio entre os deleites do corpo e do espírito gozados pelos nautas, nos últimos cantos d'*Os Lusíadas*, desfaz-se sob o véu explicitamente fictício que recobre a «Ilha angélica pintada» (*Os Lusíadas*, IX.89). Quanto a *Sóbolos rios que vão*, a comunhão com a esfera divina é remetida para depois da morte, uma vez extintas todas as ligações ao terreno. A negação do amor profano e da poesia é emblematizada pela citação do poeta petrarquista catalão, Juan Boscán. Por consequência, a felicidade eterna, além de ser um anseio que só poderá ser alcançado no futuro, tem um preço a pagar, o aniquilamento do corpo, que é apresentado de forma drástica, denegando as possibilidades de um neoplatonismo equilibrante.

A dificuldade em contrariar essa circularidade aloja-se também nos próprios termos em que se processa a metamorfose e a mudança. Trata-se de hipóteses de solução à partida goradas, porque a mudança, a dar-se, adensa ainda mais a desdita amorosa (ver a *Écloga dos Faunos*), ou, então, porque nela interferem forças que acentuam a negatividade (*Eu cantei já, e agora vou chorando; Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*). O primeiro verso do soneto *Transforma-se o amador na cousa amada* reelabora um passo petrarquiano, «[...] so in qual guisa / l'amante ne l'amato si transforme» (*Trimphus Cupidinis* III.161-162), mas a transformação que Petrarca apresenta, de forma neutra, como efeito de amor, é, para Camões, manifestação da impossibilidade de superar os anseios do corpo.

A célebre dialética camoniana tem por fulcro um sistema de contraposições petrarquistas, as quais, em vez de se excluïrem

linearmente, de modo disjuntivo, reverterem sucessivamente uma sobre a outra. Por consequência, afirmam-se através da sua própria negação, num processo em que cada avanço implica um novo recuo, o que inviabiliza qualquer espécie de síntese. As oposições não existem fora do sujeito, que em si contém aquelas diferenciações e contradições que, afinal, o fundamentam. Desta feita, Camões problematiza, no plano da abstração, os grandes pólos de tensão em torno dos quais se desenvolve o pensamento ocidental, o que confere um halo de universalidade ao seu petrarquismo.

A ênfase do dissídio petrarquista, com o engrandecimento da tensão entre contrários, do caráter fragmentário do seu universo poético, da irreversibilidade da mudança e da dialética, não é coadunável com um neoplatonismo de cariz equilibrante, que concebe a ascensão à Beleza e à Bondade divinas através de um ato de vontade racionalmente direcionado. O neoplatonismo de Marsilio Ficino e de outros pensadores italianos do Renascimento implica um movimento circular duplo, mas vertical, que de Deus desce até ao homem e do homem ascende até Deus. A Camões, o neoplatonismo não oferece possibilidades de elevação. A radicalização dos termos do dissídio confina-o a uma circularidade transversal, numa esfera apegada ao terreno, e cujas tentativas de superação são geralmente goradas. A própria felicidade que lhe é proporcionada pela *Bárbora escrava*, num momento raro, não denega o plano terreno.

Nesse sentido, Camões encontra-se mais próximo daquele neoplatonismo tangencial e humano, que é o dos pensadores medievais e o do próprio Petrarca, do que do neoplatonismo renascentista. À impossibilidade de atingir um estágio gratificante, corresponde a deambulação por entre os meandros da interioridade, nas suas mais profundas dimensões.

5. Se Petrarca trouxe para a poesia a sobreposição, fundadora do lirismo moderno, entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, Camões, na senda do poeta italiano, acentuou bem esse sentido experiencial dos seus versos. O pacto de leitura que institui erige-se em garante das *verdades puras* cujo conteúdo realístico-psicológico reiteradamente assevera. O próprio engrandecimento do dissídio, dado o caráter excecional e a variedade dos modos através dos quais se manifesta, relativamente a Petrarca, requer essa explicitação, como se os dois planos se fortalecessem mutuamente. Por essa via, é com extrema lucidez que, através do recurso a

um aparato retórico manejado com refinada precisão, Camões explana um mundo interior onde se acumulam experiências que vão do sonho ao engano, da aparência à realidade, da aspiração à felicidade ao confronto com as mais duras adversidades.

Se esse pacto só muito ingenuamente pode ser transposto para o plano biográfico, uma história pessoal assim concebida carece, por si, de um andamento sintagmático coeso. Uma das consequências da reversibilidade dialética do dissídio camoniano consiste na dificuldade em construir um relato de fundo pessoal enformado por uma ordem narrativa sequencial e coesa. Com efeito, a vontade de contactar com uma experiência originária leva o poeta por um tal labirinto de trabalhos e tormentos que «do penar a ordem desordeno». A um registo experiencial ordenado e organizado, substitui-se um sistema de sobreposições ou correspondências entre elementos homólogos, cuja aparência é a de descontinuidade, como se se tratasse de uma montagem, em oposição a uma sintagmática diegética. Neste sentido, é sempre possível acrescentar-lhe outros elementos homólogos, na sucessão dos fragmentos de uma vida «pelo mundo em pedaços repartida (Canção IX)», de «[...] males em pedaços», do «[...] confuso / regimento do mundo [...]», «de passos tão vãmente espalhados» (Canção x). Esta proliferação de fraturas tem por correlato uma escrita que se desdobra e se prolonga através de um itinerário sem fim, tal como as mágoas do poeta.

Também por este terreno Camões segue Petrarca, na dialética entre *voluptas canendi* e *voluptas dolendi*. O início da Canção X põe a descoberto o processo, extremamente complexo, de construção e desmontagem metaliterária do discurso. A escrita proporcionará desafogo, mas é insuficiente para sublimar o mal, de tão desmesurado que ele é, o que o faz transbordar para além da capacidade expressiva do significante. Então, a exiguidade do significante, relativamente à proliferação do significado, desencadeia a expansão do próprio significante. *Vinde cá, meu tão certo secretário* é a mais longa canção de Camões. Assim se gera uma complexa trama metamórfica, através da qual impulso de vida e impulso de morte revertem um sobre o outro, fazendo-se teia que sustém a escrita. O prolongamento do discurso arrasta o risco de autodestruição, ao penetrar nas dilaceradas profundezas da interioridade. Tem por paralelo a imagem do cisne, que eleva o seu mais belo canto antes de morrer. Como tal, gera-se a necessidade de silenciar o significado, ou porque a amargura carregada por essa proliferação coloca o sujeito perante os abismos da morte, ou porque a explicitação do tormento iria corromper o gosto da escrita, e a sua expansão acaba por ser moderada. Por conseguinte, a

dialética entre prolongamento da dor e prolongamento do canto tem por elemento resolutivo um princípio de prazer que preserva a eternização de um desejo calibrado entre *voluptas dolendi* e *voluptas canendi*.

Aliás, o desejo não é suscetível de ser satisfeito através de nenhuma das formas que o atrai. Aquilo a que o poeta aspira é um infinito, e o mundo que perante si tem é um mundo finito, com o qual se confrontam as experiências que conta, sem que uma circularidade vertical neoplatónica lhe permita alcançar um estágio gratificante. A figura feminina, fluida e inatingível, erige-se, pois, em símbolo primário e abrangente desse universo. Com os seus vários nomes (Catarina, Leonor, Isabel) e na diversidade das suas facetas, é, ela própria, *fragmento*, como escreve Petrarca no título latino que deu ao seu cancionero em vulgar, *Rerum vulgarium fragmenta*, ou, como diz Camões, *pedaço*. Dessa impossibilidade, brota a contínua e incansável tentativa de preencher o espaço que medeia entre sujeito e objeto de desejo através da palavra. Tal como o de Petrarca, o discurso camoniano é, pois, um discurso descentrado, quer sob o ponto de vista biográfico, quer sob o ponto de vista hermenêutico, tendo por objeto um ser finito, a mulher, quando o seu verdadeiro centro é o poeta, o desejo e o canto.

6. No que diz respeito às formas métricas, merece relevo o cultivo de um modelo que foi criado por Petrarca, a canção petrarquista, bem como de duas outras tipologias às quais imprimiu características próprias essenciais para a sua configuração evolutiva, apesar de não terem sido por ele cunhadas, a sextina e o soneto. Todavia, há outros modelos métricos, que andam intimamente associados a códigos de género, que não podem deixar de ser compreendidos à luz de sucessivas modelizações petrarquistas. É esse o caso da oitava épica, com relevo para o papel desempenhado por Ariosto e para a sua imitação; do terceto e da polimetria, numa ligação próxima a Sannazaro e ao bucolismo; ou da ode, sublinhando o lugar que cabe a Bernardo Tasso.

As dez canções petrarquistas compostas por Camões podem ser consideradas uma súpula do seu universo poético. Todavia, esse modelo formal foi também utilizado nas églogas, em função de uma linha evolutiva que liga a intimidade lírica petrarquista e o sentimento do tempo e da natureza ao desenvolvimento do género bucólico, em associação com marcas periodológicas relativas à passagem do Renascimento para o

Maneirismo. Camões observa com rigor os grandes princípios compositivos aos quais Petrarca vinculou a canção. A fronte divide-se em dois pés, cujo esquema métrico se repete, a *sirima* compreende sete ou mais versos, com quatro ou mais rimas, uma das quais é retomada da fronte, e o *comiato* modela o esquema de um segmento da *sirima*. O entrelaçamento semântico-pragmático de situações, tempos e lugares faz com que a ordem das estrofes não seja passível de alteração. Aliás, subjaz a este todo um princípio estruturante da poesia petrarquiana e petrarquista, o princípio da constância na variedade, em virtude do qual um mesmo modelo se repete com variações que impedem a monotonia.

Petrarca construiu esquemas formais únicos, em íntima correlação com os temas desenvolvidos em cada uma das suas 29 canções. No entanto, esses esquemas, que na sua origem não se repetiam, foram depois reutilizados pelos petrarquistas. Camões ora modela, a partir deles, novos esquemas que seguem os grandes princípios da canção petrarquista, ora os reproduz.

De entre estes últimos, é o de *Chiare, fresche et dolci acque* (CXXVI; abC abC — c deeDfF) o que merece a sua preferência. Utiliza-o três vezes: 1) Na Canção IV, *Vão as serenas águas*, com quatro estrofes mais *comiato*, a confrontar com as cinco estrofes mais *comiato* de Petrarca. No modelo original, o *comiato* é igual aos três últimos versos da *sirima*, ao passo que Camões constrói a engenhosa combinação abCabCdD. 2) Na Canção VI, *Com força desusada*, que tem oito estrofes e *comiato* igual ao de Petrarca. 3) Na Canção VIII, *Tomei a triste pena*, com cinco estrofes rematadas por um *comiato* que também segue a fonte. Nos três casos, esta proximidade formal entrecruza-se com processos de modelização próprios. A Canção VI ganha uma agilidade que é fruto do seu andamento estrutural, quando do tempo presente da primeira estrofe se recua até um passado longínquo, para a partir daí percorrer, em sucessão contínua, os diversos momentos de um atribulado percurso vivencial, como se a fluência das águas, em Petrarca, estivesse para a corrente de um pensamento que acompanha os vários acidentes vivenciais. No caso das duas outras canções, dá-se um efeito de inversão, pois a sua estrutura sintática, fonética e lexical introduz uma lentidão que se sobrepõe à cadência do original, dando lugar a uma dimensão meditativa, ritmada pelas pausas em fim de verso.

Por sua vez, a Canção X, *Vinde cá, meu tão certo secretário*, segue o esquema de *Nel dolce tempo de la prima etade* (XXIII; ABC BAC-C DE eDFGHHGFFII), havendo a considerar a mediação de Sannazaro, em *Spirto cortese, che sí bella spoglia*; de Pietro Bembo, em *Alma cortese, che dal mondo errante*; e de Garcilaso, em *El aspereza de mis males quiero*. Supera qualquer uma dessas composições pelo número de estrofes, doze, às quais se acrescenta um *comiato* que segue Petrarca, tal como o fizera Sannazaro. É a canção de Camões que tem não só um maior número de estrofes, como também um maior número de versos e um maior número de decassílabos por estrofe.

Quanto às éclogas, a longa intervenção de Frondélio, na primeira delas, retoma o esquema de *Ne la stagion che'l ciel rapido inchina* (L; ABC BAC-c ddEEFeF); e *Frondoso e Duriano*, a quarta, é toda ela vazada em estrofes que seguem *Ben mi credea passar mio tempo omai* (CCVII; ABC BAC-c DdEeFF). Outras canções de Camões ou outros conjuntos estróficos incorporados nas éclogas, ao seguirem esquemas métricos cujas grandes linhas se inspiram em Petrarca, sem que nele encontrem correspondente exato, mostram bem a autonomia do petarquismo camoniano, também no plano métrico.

Quanto à sextina, esta composição, que teve por primordial cultor Arnaut Daniel e depois foi regularizada por Dante, mereceu a preferência de Petrarca, que escreveu nove sextinas. Em *Foge-me pouco a pouco a curta vida*, Camões confere às palavras-rima uniformidade silábica, pois todas elas são bissílabos, e fonética, apesar de recorrer a formas verbais e adjetivais, o que atenua o princípio compositivo que faz da sextina uma modalidade compositiva extremamente difícil e artificiosa. O seu texto é uma espécie de *satura* dos grandes motivos do desconcerto do mundo e da inquietude, entre a inexorável fuga do tempo, a inutilidade do canto ou a impossibilidade de viver o amor enquanto experiência gratificante. As fantasias das sextinas de Petrarca deixam lugar à mais cruel das certezas, a de que a felicidade é uma miragem. É sintomático, pois, que as desilusões da deambulação inconclusa entre um e outro pensamento sejam vazadas numa forma poética petarquista estruturalmente dominada por figuras de circularidade.

Quanto à estrutura do soneto, se Camões é um dos maiores sonetistas da literatura portuguesa, é também pelo modo como trabalhou

correspondências orgânicas e ritmos, através de um sistema de inter-relacionamento entre conteúdos, sintaxe e métrica que teve por grande mestre Petrarca e depois foi imitado pelos petrarquistas. Merecem relevo quatro tipologias construtivas: 1) A divisão da composição em quatro períodos sintáticos, cada um dos quais equivale a uma estrofe (*Eu cantarei de amor tão docemente; Tanto de meu estado me acho incerto; Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*). 2) A bipartição: a) entre quadras e tercetos, como se de frente e *sirima* se tratasse, o que permite explorar a amplificação (*Doces águas e claras do Mondego; Vós que, d'olhos suaves e serenos*). A primeira quadra e a segunda, ou o primeiro terceto e o segundo ligam-se através de efeitos retóricos de paralelismo e de reiteração, que também podem ser contrastivos, por coordenação, subordinação ou concatenação, com desdobramentos descritivos ou narrativos; b) entre as duas quadras e o primeiro terceto, e o segundo terceto (*Amor é um fogo que arde sem se ver; Como quando do mar tempestuoso*). A primeira parte desenvolve uma ideia forte, que se conclui com o último terceto; c) entre um primeiro período que ocupa as duas quadras e o primeiro terceto, e um segundo que corresponde ao último terceto e assume um valor lógico conclusivo (*Aquela que, de pura castidade; Dizei, Senhora, da Beleza ideia*); d) entre a primeira quadra e o resto do soneto, modalidade que aprofunda as ressonâncias íntimas (*Alma minha, gentil, que te partiste; Aquela triste e leda madrugada*). 3) A tripartição de introdução, desenvolvimento e conclusão: a) entre as duas quadras, o primeiro terceto, e o segundo terceto; b) entre a primeira quadra, a segunda quadra, e os tercetos; c) entre a primeira quadra, a segunda quadra e o primeiro terceto, e o segundo terceto. Camões dá preferência à modalidade média (*Enquanto quis fortuna que tivesse, Pede o desejo, Dama, que vos veja*), em detrimento da primeira e da terceira, mais artificiosas. 4) O famoso esquema unitário do soneto formado por um só período, de clara marca petrarquiana, com recurso à acumulação de sintagmas nominais ou ao entrelaçamento sintático de proposições, fazendo ressaltar a concatenação lógica da estrutura estrófica (*Se as penas com que Amor tão mal me trata; Presença bela, angélica figura; Árvore, cujo pomo, belo e brando; Um mover d'olhos, brando e piadoso; Cá nesta Babilónia, donde mana*).

As estruturas pares, bipartidas e quadripartidas, são as mais usadas, de modo a explorar, à luz de um andamento lógico extraordinariamente preciso, a correlação entre a retórica do discurso e as dualidades próprias da estrutura métrico-formal da composição. No entanto, é enquanto cultor de um tipo de soneto ao qual Petrarca ligou, indissoluvelmente, o seu magistério, o soneto formado por um só período, que Camões revela, também neste campo, não só a sua ligação ao poeta italiano, como a sua mestria. O facto é tanto mais significativo, tendo em linha de conta o número de sonetos que compôs com esse esquema, que em geral foi mais apreciado que recriado pelos poetas petrarquistas, dadas as dificuldades que oferece. Além disso, os modelos rimáticos que mais utiliza nos tercetos correspondem aos que Petrarca preferiu, em primeiro lugar CDE CDE e em segundo lugar CDC DCD.

7. No campo estilístico-retórico, o código petrarquista é o grande esteio a partir do qual Camões elabora a distinção entre partes ou elementos de partes integrados num todo, entre o uno e o múltiplo, ou entre um estágio e o seu contrário, de modo a exprimir a complexidade da experiência humana, no que tem de dispersivo e de uniformizante, espelhando-a diretamente na organização de um discurso, cuja variedade de soluções estilísticas obedece sempre a preocupações de simetria e de equilíbrio rítmico. Antíteses, hendíadis, assíndetos e polissíndetos são recobertos por um movimento de recomposição e harmonização, através de processos de *aequitas* que conferem uma marca muito própria ao seu universo petrarquista.

No âmbito desse movimento de homogeneização, quanto à antítese, há a salientar o uso de vocábulos tradicionalmente opostos; a *annominatio* e o *paregmenon*; a disposição paralela dos elementos em oposição; a contraposição quiástica; a aliteração; as correspondências rítmicas baseadas na correspondência de acentos; a rima emparelhada. No caso da hendíadis, têm esse papel harmonizante a escolha de vocábulos integrados numa mesma esfera semântica; a gradação de significados; o paralelismo; as relações quiásticas; a aliteração; a correspondência de acentos. Para o assíndeto e o polissíndeto, as técnicas são correspondentes, merecendo relevo: a recorrência de conjunções que servem mais para ligar do que para separar os elementos enumerados; o equilíbrio lexical; a gradação em clímax ou anticlímax; o paralelismo de proposições intercaladas; a

posposição de um membro conclusivo; a semelhança do espaço ocupado pelos segmentos alinhados; a gradação do número de sílabas; a correspondência de acentos.

Todavia, Camões não sobrecarrega a artificiosidade petrarquista. A distinção entre partes ou elementos de partes integrados num todo, relativamente a Petrarca, redundava numa mais forte aproximação entre os estados em confronto. A interseção de contrários e as várias formas de homogeneização fazem-se mais intrínsecas, de acordo com o seu significado próprio, que é o da dialética camoniana e do seu movimento circular. Daí que os estados contraditórios de Petrarca deixem lugar ao *estado de incerteza*, numa melancólica deambulação por anseios e inquietudes.

BIBL.: MARNOTO, Rita, *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo*, Coimbra, Ata Universitatis, 1997; id., *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007; PERUGI, Maurizio, «As três versões da canção camoniana “Manda-me amor”: um exercício de crítica das variantes», *Estudos Italianos em Portugal*, n.s., 1, 2006, pp. 41-87; SENA, Jorge de, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, 2.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1980; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971; id., *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008.

Rita Marnoto

PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (camonista) (Coimbra, 1902-Coimbra, 1984). Licenciado em Filologia Românica, em 1927, pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde foi aluno de mestres como Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Mendes dos Remédios, Eugénio de Castro, António de Vasconcelos e Gonçalves Cerejeira, e diplomado, em 1930, pela Escola Normal Superior, exerceu primeiramente as funções de professor e reitor dos liceus do Funchal, da Figueira da Foz e de Viseu. Em 1937, foi nomeado Leitor de Português na Universidade de Bordéus, onde aprofundou a sua formação filológica, histórico-literária e crítica. Tendo ingressado, em 1939, como docente na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, obteve nesta instituição, em Dezembro de 1943, com a classificação máxima, o grau de Doutoramento em Filologia Românica, tendo apresentado a tese intitulada *Fialho. I. Introdução ao*

estudo da sua estética (com uma tiragem restrita, em 1943, da *Revista da Universidade de Coimbra* e com uma edição comercial, em 1945, publicada pela Coimbra Editora). Em 1949, foi nomeado professor catedrático do 2.º grupo (Filologia Românica) da 1.ª Secção (Ciências Filológicas) da sua Faculdade, cargo que ocupou até à jubilação em 1972. Desde 1963, desempenhou também as funções de Diretor da Faculdade de Letras.

Os seus estudos sobre Gomes Eanes de Azurara, sobre as crónicas perdidas de Fernão Lopes, sobre Bernardim Ribeiro e sobre a atribuição a Gil Vicente de dois novos autos — estudos reeditados no volume *Escritos Diversos* (1972) — representam exemplarmente a orientação histórico-literária e filológica da investigação de Costa Pimpão: conhecimento erudito do contexto histórico, apuramento documentado dos «factos», análise minudente da autenticidade autoral dos textos, aturado labor exegético dos dados textuais.

No extenso estudo intitulado «O soneto *O Sol é grande*» (*Biblos*, XIV, 1939), também reeditado no volume acima citado, conjugam-se modelarmente o vetor histórico-literário e o vetor filológico e uma análise acurada das formas estilísticas e métricas e dos significados poético-simbólicos. Com efeito, o método histórico-literário de Costa Pimpão, que alcançaria a sua realização sistemática no projeto de elaboração de uma *História da Literatura Portuguesa* de que foram publicados o volume I dedicado à *Idade Média* (1947; 2.ª. ed., 1959) e diversos fascículos, que perfazem 256 páginas, do volume II consagrado à cultura e à literatura do Renascimento, não desvaloriza e muito menos exclui a apreensão e a valorização dos fatores estético-literários. A sua referida tese de doutoramento, alicerçada em documentação sólida e multiforme, é apresentada como introdução à estética de Fialho e o seu segundo volume, nunca publicado, seria consagrado à análise da estética do autor de *Os Gatos*. Em ensaios como «O Romantismo das *Viagens* de Almeida Garrett», «A arte nos romances de Eça», «A expressão do “cómico” na obra de Eça de Queirós (ensaio de estética literária)» e «Antero: o livro dos *Sonetos*», coligidos os dois primeiros no livro *Gente Grada* (Coimbra, Atlântida, 1952) e os últimos no volume *Escritos Diversos*, Costa Pimpão sublinhou a centralidade dos elementos estéticos na criação e na leitura dos textos literários e demonstrou a sua capacidade hermenêutica e crítica

para analisar e avaliar esses elementos. Costa Pimpão foi um leitor assíduo e um bom conhecedor da literatura simbolista e decadentista tanto portuguesa como francesa e manifestou simpatia especial pelas teorias da arte pela arte, como comprova, por exemplo, a sua bela evocação de Eugénio de Castro, aquando da homenagem prestada ao poeta, já falecido, na Universidade de Santiago de Compostela (ver *Gente Grada*).

Em conformidade com as orientações metodológicas da história literária positivista, Costa Pimpão concedeu uma grande importância, na explicação da génese e do significado das obras literárias, à biografia do autor, desde que fundamentada em documentação fidedigna e pertinente, mas rejeitou as conjeturas e as efabulações biográfico-romanesecas como as tecidas acerca dos amores de Camões e desconfiou justificadamente de testemunhos autobiográficos. A história literária, como toda a história, «não se faz com quaisquer testemunhos, mas sim com testemunhos devidamente criticados», como preceitua a filologia entendida *lato sensu*. Do mesmo modo, a interpretação exige textos autênticos, na sua autoria e nas suas lições, como escreveu lapidarmente a propósito dos *Sonetos* de Antero: «A hermenêutica literária tem de assentar em textos de confiança, sob pena de não passar de um exercício estéril». Mais latamente, Costa Pimpão, como sublinha no «Prefácio» ao volume *Escritos Diversos*, postula uma relação primordial entre a obra literária e o seu criador, entre a obra e a intenção e os valores do autor. Paradigmaticamente demonstrativo desta orientação metodológica é o seu estudo «O Frei Luís de Sousa de Almeida Garrett» (ver *Escritos Diversos*).

Outro vetor importante da metodologia histórico-literária praticada por Costa Pimpão é o princípio de que explicar (ou interpretar) um autor exige que o historiador literário saia de si próprio e acompanhe o autor como observador desapassionado, tão objetivamente quanto possível, não utilizando os textos e os documentos «para fins menos desinteressados», como escreve no «Prefácio» de *Gente Grada*.

Merece particular realce a sua atividade como editor, prefaciador e anotador de obras fundamentais da literatura portuguesa, como as *Obras Completas* de Gil Vicente (1956), o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1973-1974), em colaboração com Aida Fernanda Dias, e diversas obras de Fialho de Almeida. Elaborou também algumas antologias de

autores como D. Dinis, Zurara, Gil Vicente e Camões, destinadas ao ensino liceal e ao ensino universitário.

Como camonista, Costa Pimpão ganhou justa notoriedade com a edição monumental intitulada *Rimas, Autos e Cartas* de Luís de Camões, ilustradas com iluminuras de Joaquim Lopes (Barcelos, Companhia Editora do Minho, 1944). Em 1953, publicou autonomamente a edição das *Rimas* (Coimbra, Ata Universitatis Conimbrigensis). Revista, esta edição foi de novo estampada em 1973 (Coimbra, Atlântida) e em 1994 (Coimbra, Livraria Almedina, com uma «Apresentação» de Aníbal Pinto de Castro).

O primeiro e magno problema que, na extensa «Introdução» às *Rimas*, Costa Pimpão analisou e discutiu foi a questão do cânone lírico, quer em relação ao apuramento das autorias quer em relação ao estabelecimento do texto. Como fiel discípulo de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, cujo magistério muito admirou e respeitou, sem prejuízo de discordar da mestra quando entendeu justificado, Costa Pimpão desenvolveu uma investigação de grande tomo a fim de depurar as *Rimas* de textos apócrifos, aprofundando e tornando mais rigorosos os critérios ecdóticos adotados por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira na sua edição da *Lírica de Camões* (Imprensa da Universidade de Coimbra, 1932). Costa Pimpão atribuiu uma autoridade máxima às edições de 1595 e de 1598 — eliminando, como é óbvio, os poemas apócrifos nelas contidos — e uma autoridade menor, mas ainda assim muito elevada, à edição das *Rimas de Luis de Camões. Segunda Parte*, publicada em 1616 pelo livreiro Domingos Fernandes. O princípio da fiabilidade ecdótica destas três edições foi assim formulado por Costa Pimpão: «Enquanto para aquelas edições [1595, 1598 e 1616] a *exclusão* carece de fundamento sólido, para as restantes, a *aceitação* não deve fazer-se sem que ponderosas razões se ofereçam. É uma questão de prudência crítica, que não tem por base, salvo restrito número de casos, a *certeza* documental, mas a *fé* na idoneidade dos coleccionadores.» Ora esta fé na idoneidade dos colecionadores é um fundamento falível, embora se lhe possa reconhecer uma quota-parte de autoridade, desde que filologicamente justificada e corroborada. O argumento de Costa Pimpão está enfraquecido sobretudo por duas ordens de razões: a diminuta relevância que atribuiu à tradição manuscrita da lírica de Camões e a total desconfiança com que julgou o trabalho de Faria

e Sousa como editor. Com efeito, a partir da edição das *Rimas* de 1616, o professor de Coimbra examinou como suspeitos todos os novos poemas publicados, submetendo-os a rigoroso exame, em particular no que diz respeito à edição da *Terceira Parte das Rimas* (1668), organizada por D. António Álvares da Cunha, e à edição das *Rimas Varias* (1685-1689), elaborada e comentada por Manuel de Faria e Sousa. Na senda de Carolina Michaëlis, Costa Pimpão manifesta, como ficou dito, uma atitude de desconfiança absoluta relativamente a Faria e Sousa, não aceitando a autoria camoniana de qualquer poema que seja privativo da edição do polígrafo seiscentista ou que, tendo sido publicado por Álvares da Cunha, seja proveniente dos papéis de Faria e Sousa, como acontece com os 43 sonetos da terceira série (ou série C) que figuram na edição de Álvares da Cunha (relembro que Faria e Sousa faleceu em 1649 e que a sua edição das *Rimas Varias* foi publicada postumamente). Álvares da Cunha ainda merece a Costa Pimpão algum crédito, ao contrário de Faria e Sousa: «Creio, no entanto, que entre Álvares da Cunha e Faria e Sousa se deve fazer uma distinção essencial: a que vai de um homem sem senso crítico, mas de boa-fé, a outro sem uma coisa nem outra.»

O juízo drasticamente negativo formulado por Costa Pimpão sobre Faria e Sousa tem sido objeto de críticas pertinentes por parte de diversos camonistas, desde Hernâni Cidade e Herculano de Carvalho a Jorge de Sena, Cleonice Berardinelli e Leodegário A. de Azevedo Filho. Como justamente afirmou Cidade, o facto de Faria e Sousa aceitar como camoniano um determinado soneto «não basta para concluir que o não seja». O que se torna indispensável é examinar com o máximo rigor histórico-literário e filológico as atribuições de autoria da responsabilidade de Faria e Sousa, tarefa nem sempre criteriosamente levada a cabo por Carolina Michaëlis de Vasconcelos e pelo próprio Costa Pimpão.

A edição das *Obras de Luiz de Camões* elaborada pelo Visconde de Juromenha e vinda à luz de 1860 a 1869, foi, no que diz respeito à lírica, objeto de um juízo muito severo de Costa Pimpão, que considerou Juromenha como o Álvares da Cunha do século XIX, tão falho de senso crítico quanto o fidalgo seiscentista: «o Visconde de Juromenha (que possuiu, sem dúvida, a melhor intenção deste mundo) tomou como fito exclusivo avolumar o já pletórico Parnaso camoniano. De facto,

conseguiu-o; mas a sua empresa resultou, em noventa e nove por cento, estéril».

Em relação às lições textuais retocadas e muitas vezes extensamente alteradas por Faria e Sousa — retoques e alterações que a edição da *Lírica de Camões* de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira incompreensivelmente reproduziu —, a reação de Costa Pimpão teve um efeito extremamente relevante, ao restituir as lições de 1595 e de 1598, como também havia de fazer Hernâni Cidade na sua edição das *Obras Completas* de Camões (e como já tinha feito, em 1940, Manuel Rodrigues Lapa, na sua breve antologia *Líricas* de Luís de Camões). Se alguma restrição há a assinalar neste domínio ao labor ecdótico de Costa Pimpão, será o facto de nem sempre ter prestado a necessária atenção às variantes existentes entre a edição de 1595 e a de 1598, e de nem sempre ter adotado as lições mais corretas e fidedignas apresentadas pelas duas edições quinhentistas das *Rimas*. Neste domínio, como no domínio das atribuições de autorias, a tradição manuscrita tem uma importância fundamental. Ora Costa Pimpão, embora conhecesse e utilizasse pontualmente alguns manuscritos com interesse camoniano, não foi um conhecedor minucioso e acurado do complexo universo textual dos cancioneiros manuscritos quinhentistas e seiscentistas.

Um contributo ecdótico importante que se deve a Costa Pimpão consiste na sua descoberta de que, em diferentes exemplares da edição das *Rhythmas* de 1595, ocorrem lições diversas nalguns poemas. Ao rever o texto das églogas tal como publicadas na sua edição das *Rimas* de 1973, Costa Pimpão verificou que na Écloga II (*Ao longo do sereno*), nos versos 435-437, a sua lição, que reproduzia o exemplar da edição *princeps* pertencente à Biblioteca Nacional de Lisboa, divergia da lição apresentada na edição fac-símile publicada em 1968 pela Junta de Investigações do Ultramar, feita segundo o exemplar da Biblioteca de D. Manuel II, conservada no Paço Ducal de Vila Viçosa. A única conclusão a retirar era a de que, tal como acontece com a edição de 1572 d'*Os Lusíadas*, existem variantes textuais entre alguns exemplares da mesma edição. O reconhecimento deste facto levou Costa Pimpão a elaborar e a publicar uma edição autónoma das églogas camonianas (Luís de Camões, *Églogas*, texto restituído por Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973). Infelizmente, Costa Pimpão não pôde alargar o

seu exame comparativo a outros exemplares das *Rhythmas* e a todas as suas composições.

A edição d'*Os Lusíadas* publicada em 1972 (Lisboa, Instituto de Alta Cultura, reeditada várias vezes, com «Apresentação» de Aníbal Pinto de Castro, pelo Instituto Camões) culmina as sólidas e inovadoras investigações camonianas de Costa Pimpão. No extenso prefácio, o autor analisa o processo de elaboração do poema — matéria que seria também tratada na lição proferida aquando da sua jubilação (PIMPÃO 1973) —, estuda a formação cultural e literária de Camões, relacionando-a com alguns aspetos das fontes d'*Os Lusíadas*, reexamina os problemas filológicos suscitados pela edição *princeps* da epopeia — considera como autêntica edição *princeps* a edição designada pelas siglas *A* ou *Ee*, isto é, a que apresenta na portada o pelicano com o colo virado para a esquerda do observador — e informa o leitor acerca dos critérios adotados no estabelecimento do texto. Merece ser realçada a sua preocupação em proporcionar ao público uma edição filologicamente fiel, sem graves modernizações linguísticas e ortográficas como as introduzidas por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira na sua «edição nacional» (1928) d'*Os Lusíadas*, embora também sem os arcaísmos ortográficos, não camonianos, adotados, por exemplo, por Augusto Epifânio da Silva Dias. Nalguns casos, porém, como justamente observou Aníbal Pinto de Castro, o propósito modernizador levou Costa Pimpão a rejeitar, «sem justificação convincente», formas como *artefício*, *menhã*, *infiado*, *insinar*, etc., avalizadas pela edição *princeps*. As notas, que ocupam cerca de duzentas e vinte páginas, contêm rica e sólida informação histórico-cultural, histórico-literária, filológica, linguística e gramatical, contribuindo de modo seguro para a compreensão de passos difíceis e controversos do poema. As lacunas e debilidades que prejudicam o «Prefácio» e as «Notas» são de ordem estético-literária e hermenêutica: a apurada sensibilidade estética e estilística de Costa Pimpão, demonstrada, como ficou dito, em diversos ensaios, ficou como que tolhida pela erudição.

Em conformidade com o seu princípio metodológico de conceder relevância central à relação entre o autor e a sua obra literária, Costa Pimpão não poderia deixar de refletir sobre «a personalidade de Camões» (PIMPÃO 1972, pp. 445-463; texto datado de 1949). Fiel, porém, a outros princípios metodológicos que sempre respeitou — a necessidade de

alicerçar a hermenêutica literária sobre textos fidedignos, a desconfiança perante os escritos autobiográficos, a oposição às efabulações e conjecturas biográfico-romanescas —, Costa Pimpão mostrou-se muito reticente e até veementemente hostil em relação às explicações biografistas do autor Camões e da sua obra, desde as «vidas» urdidas pelos biógrafos seiscentistas Pedro de Mariz, Severim de Faria e Faria e Sousa até às elucubrações de biógrafos oitocentistas e novecentistas como Wilhelm Storck, Teófilo Braga, José Maria Rodrigues e sobretudo Aquilino Ribeiro. Neste domínio, em que facilmente se mesclam princípios de metodologia histórico-literária, filológica e hermenêutica, e preconceitos e convicções de ordem ideológica, Costa Pimpão esforçou-se por atenuar o significado testemunhal das Cartas atribuídas a Camões na edição de 1598 das *Rimas* e, sobretudo, procurou desqualificar como apócrifas as duas Cartas atribuídas ao poeta em 1904 e 1925 e aceites como de «probabilíssima autoria» camoniana por Hernâni Cidade: «Õa vossa me deram» e «Quanto mais tarde vos escrevo». O argumento-chave invocado por Costa Pimpão para demonstrar a apocrifia da primeira destas Cartas carece de validade, porque está hoje confirmado que a *Menina e Moça* ou *Saudades* de Bernardim Ribeiro circulou com este último título, em cópias manuscritas, cerca de uma década antes da edição de Évora (1557-1558), intitulada *Primeira e Segunda Parte do Livro Chamado as Saudades de Bernardim Ribeiro*.

Não obstante a análise da personalidade de Camões estar infiltrada por fatores de ordem ideológica ou doutrinária — e seria muito difícil que assim não acontecesse, sobretudo no contexto das controvérsias desencadeadas pelas obras de Aquilino Ribeiro — *Constantino de Bragança. VII Vizo-Rei da Índia* (1947) e *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais* (1949) —, que precederam a biografia de 1950, *Luís de Camões. Fabuloso Verdadeiro* —, as conclusões de Costa Pimpão não são rasteiramente patrióticas e nacionalistas e encontram sustentação inquestionável no texto d'*Os Lusíadas*. A característica mais importante da personalidade de Camões, segundo Costa Pimpão, é a independência, que nunca permitiria que ele escrevesse uma «Gameida». As outras características fundamentais são o amor da Pátria, «não movido / de prémio vil, mas alto e quase eterno», e o amor da justiça, que pressupõe a independência moral e que se exprime na condenação de todos os que, por

ambição de poder e cobiça de riquezas, não servem o bem comum e o rei, oprimindo e espoliando o povo pobre e trabalhador. A síntese conclusiva de Costa Pimpão está formulada em termos lapidares: «No crepúsculo em que tudo se afogaria, a voz de Camões tem a viril sonoridade de um protesto: o protesto contra todos os que, por egoísmo, ou interesse, estavam preparando a decadência e a agonia da Pátria, de cuja grandeza ele fixara o momento supremo.»

BIBL.: CASTRO, Aníbal Pinto de, «Doutor Álvaro J. da Costa Pimpão. *In Memoriam*», *Biblos*, LX, 1984, pp. 609-619; id., *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *Escritos Diversos*, Coimbra, Ata Universitatis Conimbrigensis, 1972; id., «Camões, sa vie et son œuvre», in Aa Vv, *Visages de Luís de Camões*, Paris, Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian, 1972, pp. 11-32; id., *A Elegia Segunda «Aquela que de amor descomedido» e a Chamada Égloga Primeira «Que grande variedade vão fazendo» de Luís de Camões*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973.

Vitor Aguiar e Silva

PINTO, Fernão Mendes (Montemor-o-Velho, c. de 1510-Almada, 1583). Escritor e viajante português, autor da *Peregrinação*.

A figura. O facto de o próprio aludir, no início da *Peregrinação*, às «misérias» e à «pobreza» em que terá vivido na sua mocidade, levou os biógrafos a concluir pela extrema modéstia das suas origens. Recentemente, porém, tem vindo a matizar-se esta tónica (que bem pode ter sido ditada por algum propósito de autoficcionalização). Com efeito, embora não seja possível identificar a exata situação social da família de Mendes Pinto, é pelo menos razoável concluir que esta beneficiaria de ligações a nobres bem posicionados na corte de D. Manuel e de D. João III (Almeida e Biedermann/Martins de Carvalho). Assim se explica a vinda do escritor para Lisboa, em dezembro de 1521, onde entrou ao serviço de D. Joana da Silva e Castro, que, dois anos mais tarde, viria a ser protagonista de um escândalo amoroso, na sequência do qual viria a ser morta pelo marido. Foi provavelmente por via desse mesmo escândalo que o jovem Fernão Mendes Pinto teve necessidade de abandonar Lisboa, fugindo à fúria do marido da adúltera D. Joana. Entrou então ao serviço de Francisco Faria, da casa de D. Jorge de Lencastre, filho bastardo de D.

João II e Mestre de Santiago, tendo chegado a desempenhar o cargo de moço de câmara do próprio Mestre. Ainda inconformado com a estreiteza dos proventos que conseguia angariar (e certamente movido também pelo seu impulso aventureiro), resolveu embarcar para a Índia, onde chegou no início de setembro de 1537. Ao longo dos 21 anos em que permaneceu no Oriente, haveria de percorrer a zona do mar Vermelho, a China, o Japão, o Pegu, Malaca, Samatra e Java, na condição de mercador e de corsário, sofrendo uma série de vicissitudes que o levariam a inúmeras oscilações de fortuna e condição, tendo sido, nas suas próprias palavras, «treze vezes cativo & dezassete vendido» (*Peregrinação*, cap. 1). Em 1554, numa atitude que não pode considerar-se incomum, viria a fazer-se Irmão da Companhia de Jesus, participando em várias missões de assistência e evangelização (BARRETO). O abandono da Companhia (consumado pouco tempo depois) permanece envolto em algum mistério, tendo-se alvitado duas razões explicativas: o malogro de uma expedição missionária e comercial ao Japão (BARRETO) e a possibilidade de essa renúncia lhe ter sido imposta em face de uma eventual condição de cristão-novo (CATZ 1978). De resto, a tese segundo a qual Mendes Pinto teria sangue judeu está na base da maioria das interpretações da *Peregrinação* levadas a cabo por Rebecca Catz (1978 e 1981), sem que os fundamentos evocados possam, no entanto, ser considerados credíveis (CASTRO e CORREIA).

Independentemente do escândalo que, em 1523, envolvera a família Faria, tudo indica que o escritor e aventureiro manteve com esta mesma família uma ligação muito duradoura. Com efeito, ao longo da sua estada no Oriente, conviveu de muito perto e prolongadamente com António de Faria (filho de Simão de Faria e Filipa de Sousa, possuidor de propriedades na região de Montemor-o-Velho), que haveria de tornar-se um dos protagonistas da sua escrita. Os nexos são ainda visíveis após o seu regresso, ocorrido em 1558: o facto de o seu livro ter vindo a lume sob o patrocínio de Belchior de Faria (cavaleiro da casa de Filipe II e seu livreiro) parece confirmar esta ligação. Já no Reino, casou com Maria Correia de Brito, de quem teve descendência (muito provavelmente duas filhas e um filho), e instalou-se em Almada, onde viria a desempenhar cargos de certa importância, em instituições religiosas de assistência.

A obra. Deixada *por ABC* a seus filhos (expressão usada pelo próprio Fernão Mendes Pinto, indicando que se tratava de uma obra deixada aos

filhos para que, mais do que os preceitos da leitura, aprendessem também a decifrar os mistérios da vida), a *Peregrinação* foi escrita nos últimos anos de vida do autor (o próprio refere, no último capítulo da sua obra, que, em 1578, o texto ainda não estava concluído). À data da sua morte, o manuscrito é deixado à Casa Pia das Penitentes Recolhidas de Lisboa. É nessa casa que o livro permanece durante três décadas, até ser resgatado, editado e posto à venda, a favor dessa mesma instituição, por dez anos, ao preço de 600 réis. A extensa edição comporta 306 fólhos e 226 capítulos, podendo considerar-se um empreendimento tipográfico de algum vulto. Digno de registo é ainda o facto de, passados apenas seis anos, o livro ter sido publicado em castelhano, com tradução de Francisco de Herrera Maldonado (que pôde ainda consultar o manuscrito), primeiro dedicado a Dom Duarte, marquês de Freixilla e logo depois a Manuel Severim de Faria, chantre da Sé de Évora e também biógrafo de Camões.

É inquestionável que a *Peregrinação* encerra uma visão crítica da presença dos portugueses no Oriente, evocando frequentes quebras de ética e de carácter, em antagonismo claro com os fundamentos cristãos. E é também impressionante a reversão de valores que daí resulta, com o narrador-personagem (o «pobre de mim») a assumir-se como vítima das circunstâncias, mais do que seu agente voluntário, capaz de vilanias sem limite mas tendo delas uma consciência penalizante. São essencialmente dois os processos de crítica patentes na *Peregrinação*, normalmente incidindo sobre os portugueses, que são, muitas vezes, apanhados na rede das suas próprias contradições morais. Há, desde logo, a *crítica exemplar*, que se verifica pela simples narração de acontecimentos reprováveis sem que, no entanto, se siga uma denúncia direta: é o caso da situação ocorrida no capítulo 3, quando o capitão de um navio hostil é atirado para o fundo do mar, por recusar converter-se à fé cristã; o outro processo de crítica (talvez o mais interessante e característico da obra) opera-se através da *denúncia indireta* de situações imorais, com recurso à voz dos gentios: a este propósito, é muito ilustrativo o caso do menino chinês (cap. LV), desnecessariamente sequestrado por António de Faria que, numa só hora, se apodera de todos os pertences acumulados ao longo de trinta anos pelo pai da criança, um honrado mercador, que fica numa ilha, abandonado à sua sorte. É justamente na boca desse menino que são colocadas palavras muito duras, denunciando a oposição que nos cristãos existe entre palavras

e atos. O menino gentio vai ao ponto de enjeitar a possibilidade de vir a ser considerado como «filho» por António de Faria, declarando preferir a morte «que viver entre gente tão má». Embora mais raramente, a crítica pode assumir um carácter paradigmático, abrangendo então não apenas a conduta dos Portugueses mas também as esperanças investidas em tudo o que é lábil e inconstante. É o caso da mulher cristã de Sampitay (Inês de Leiria, filha de Tomé Pires), ao comentar a situação de uns portugueses cativos, que, depois de terem sido mercadores muito ricos, se veem obrigados a pedir esmola para poderem sobreviver, condenando as aventuras marítimas e lembrando que «o melhor e mais certo é fazer conta da terra e trabalhar na terra, já que Deus foi servido de nos fazer de terra» (cap. XCI).

Ao contrário do que poderia supor-se, porém, não pode ver-se na escrita de Mendes Pinto uma sátira (de cunho humanista) à aventura ou à viagem, consideradas em abstrato ou mesmo vistas na sua materialização oriental. Não há dúvida de que esta viagem, em concreto, encerra fortes riscos de perversão moral (já antes denunciados por outros autores, como Gil Vicente, Sá de Miranda ou Camões); mas também é dela que resulta o conhecimento do Outro e, por via dele, a possibilidade de confirmar virtudes e erros próprios. A este respeito, não pode deixar de referir-se o impacto da civilização chinesa nos olhos e na sensibilidade do viajante e cristão incumpridor que foi Fernão Mendes Pinto, sendo de notar que os episódios que se reportam a esta realidade ocupam cerca de um terço de toda a *Peregrinação*. Confrontado com situações tão diferentes daquelas que prevalecem no mundo cristão, o narrador-personagem deixa-se sobretudo impressionar pela **ordem** e pela **justiça**, a ponto de (excetuando a falta da religião «verdadeira») poder dizer-se que, na *Peregrinação*, a China configura uma verdadeira utopia contrafactual, relativamente à desordem e à injustiça das sociedades cristãs do Oriente e do Ocidente (LIMA).

A memória literária da *Peregrinação*. O experiencialismo da *Peregrinação* tem sido muitas vezes destacado, como forma de valorizar a autenticidade da narrativa (se não a autenticidade factual pelo menos a autenticidade do discurso). É manifesto, contudo, que ao longo do seu livro, Mendes Pinto faz eco de muitas experiências alheias, tanto de outros

portugueses como de orientais, que incorpora indistintamente na sua narração. Recentemente, superando a ideia de que o relato é quase exclusivamente baseado nas experiências do seu autor, têm-se vindo a apontar várias fontes livrescas portuguesas e estrangeiras: entre as primeiras contam-se Castanheda (*História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*, publicado em Coimbra entre 1551 e 1561), Francisco Álvares (*Verdadeyra Informação das Terras do Preste João*, obra publicada em Lisboa, em 1540), Frei Gaspar da Cruz (*Tractado das Cousas da China*, editado em Évora, em 1570) ou António Galvão (*Tratado dos Descobrimentos*, publicado em Lisboa, em 1563); de igual modo, foram já assinaladas no texto de Mendes Pinto influências de relatos de viagem escritos em italiano, como o *Itinerario*, de Ludovico di Varthema (publicado em Roma, no ano de 1510) ou as *Navigazioni et Viaggi*, de Giovanni Battista Ramusi, publicadas em Veneza, em 1550.

Mas a memória literária da *Peregrinação* envolve ainda aspetos formais, aos quais, de resto, nem sempre se tem dado a devida atenção. À partida, os modelos literários que melhor poderiam servir de moldura à obra seriam a novela de cavalaria e a novela picaresca. No primeiro caso, parece não haver grande margem de aproximação, uma vez que não pode haver figura mais distante do cavaleiro-herói do que o desqualificado narrador-personagem da *Peregrinação* (*alter ego* do autor) que age e nos fala ao longo da história. Ainda assim, pode dizer-se que subsistem no livro alguns traços do substrato cavaleiresco: a ideia implícita de *demanda*, orientada para uma perfeição do Eu e do Outro que, afinal, nunca se verifica, e a ideia de *provação*, tantas vezes consciencializada pelas personagens sofredoras, ao longo das vicissitudes a que são sujeitas. Essa provação reveste-se, aliás, de um caráter punitivo e penitencial; mas também pode ser entendida como condição necessária para a autoiluminação do protagonista, que chega a vislumbrar-se quando, perto do final, o narrador encontra S. Francisco Xavier, exemplo acabado de despojamento e de verdadeiro ardor missionário. E na medida em que a picaresca constitui uma transformação evolutiva da matéria de cavalaria e das suas estruturas técnico-narrativas, também pode admitir-se a presença deste outro código literário na *Peregrinação*, nomeadamente através da importância que nela têm a *aprendizagem* e a *viagem* no espaço e no tempo. Embora à custa de expedientes morais, a viagem e os ensinamentos

que dela derivam acabam por aproveitar ao protagonista, sendo, por via dele, transmitidos aos leitores. Os leitores imediatos são, como já se disse, os filhos do autor, a quem a obra é dedicada para «não deixarem de fazer o que devem» (cap. 1), mas é manifesto que o autor se dirige também, mais latamente, aos leitores do seu tempo, que com ele partilharam a experiência de um tempo feito de muitas descobertas e de muitas contradições; em última instância, Mendes Pinto visa alcançar todos os leitores que posteriormente se aproximarem do seu livro, essencialmente movidos pela curiosidade da diferença e pela impressividade do testemunho humano que dele consta.

A sátira. Partilhando com muitos outros livros a temática da viagem, a *Peregrinação* diferencia-se deles justamente pelo seu invulgar poder questionador. Assim, à semelhança do que ocorre no *Soldado Prático*, de Diogo do Couto, por exemplo, encontramos em algumas partes do livro de Mendes Pinto uma crítica muito forte à «chatinagem» oriental; neste caso, porém, há que notar que essa crítica não se esgota em si mesma. Sob esse ponto de vista, pode dizer-se que a sátira que surge na obra de Mendes Pinto é mais existencial e menos circunstancial, visando o Homem abstratamente concebido e a sua constante atração pelas riquezas mundanas. Em boa verdade, mais do que de textos cronísticos (dos quais, contudo, recolhe vasta informação), a *Peregrinação* situa-se, assim, próxima dos relatos que figuram na *História Trágico-Marítima* (MARGARIDO).

Já a relação com *Os Lusíadas*, tantas vezes invocada num quadro de contraposição, merece um exame mais cuidado. De facto, se é verdade que Camões e Mendes Pinto foram ambos conhecedores do Oriente, é necessário recordar uma evidência: a de que as duas obras obedecem a registos retóricos e genológicos muito diferentes. Enquanto, por força desse mesmo registo, a epopeia de Camões é declaradamente eurocêntrica, na narrativa de Mendes Pinto a atenção à realidade asiática ocupa lugar predominante. Ainda por força dos preceitos do género, Camões é pronunciadamente assertivo nas críticas que faz, mas também nas soluções que propõe, enquanto no livro de Mendes Pinto a luz política não chega a instituir-se como verdadeiro horizonte estrutural, na medida em que a instância moral ocupa o espaço que lhe está destinado. Mais do que servir de documento instigador, a obra de Fernão Mendes Pinto visa demonstrar

a vanidade das ambições humanas; não deixa de ser relevante que essas ambições tenham um determinado referente histórico-cultural, mas isso serve sobretudo para credibilizar a narrativa, em termos de verosimilhança. O próprio facto de o autor escrever a partir da sua experiência funciona, acima de tudo, como forma de autenticar a lição de vida que transmitiu ao papel.

Já em Camões, a experiência vital, que se manifesta em abundância e sob várias formas, surge subordinada a um propósito cívico muito marcado: ao escrever *Os Lusíadas* e ao dedicá-los de forma tão direta e desenvolvida a D. Sebastião, o poeta, que neles vaza tanto do seu desengano pessoal e coletivo, não deixa de fazer do seu livro, em simultâneo, uma denúncia do presente e um investimento esperançoso no futuro do Reino. Nessa medida, mais do que uma simples contraposição ideológica, que costuma colocar Camões do lado da Luz e Mendes Pinto do lado das Sombras, convém ver nas obras dos dois autores quinhentistas uma glosa muito diferenciada de temas comuns.

BIBL.: **Ativa:** *Peregrinação* (restored text, notes and indexes, directed by Jorge dos Santos Alves), Lisboa, Fundação Oriente/IN-CM, 2010 (vol. II, contendo o texto, vol. III, com Notas e o vol. IV, com Índices; o vol. I contém um conjunto de 15 estudos, versando aspetos muito diferenciados, de índole histórico-cultural, linguística e literária, com relevo para alguns nexos intertextuais, até aqui pouco explorados); *Peregrinação*, José Manuel Garcia (ed.), Maia, Castoliva, 1995 (fac-símile da 1.^a edição); *Peregrinação & Itinerário de António Tenreiro. Tratado das Cousas da China; Conquista do Reino do Pegu*, Porto, Lello & Irmão, 1984 (com importante Introdução de Aníbal Pinto de Castro, pp. v-LXX); *Peregrinação e Outras Obras*, texto crítico, prefácio, notas e estudo de António José Saraiva, Lisboa, Sá da Costa Editora, 2008 (3.^a edição); *Cartas de Fernão Mendes Pinto e Outros Documentos* (edição de Rebecca Catz e Francis M. Rogers), Lisboa, Editorial Presença / Biblioteca Nacional, 1983 (contém 22 documentos respeitantes à segunda metade da vida do autor, incluindo três cartas do próprio).

Passiva: ALMEIDA, Fernando António, *Fernão Mendes Pinto, Um Aventureiro Português do Oriente*, Almada, Câmara Municipal, 2006; BARRETO, Luís Filipe, «Fernão Mendes Pinto and the jesuit connection», *Fernão Mendes Pinto and the Peregrinação*, Studies, vol. I, pp. 55-87; BERNARDES, José Augusto Cardoso, «As viagens na literatura dos Descobrimentos», in RODRIGUES, Ana Maria e SOEIRO, Joaquim (eds.), *Outro Mundo Novo Vimos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2001, pp. 61-71; BIEDERMANN, Zoltán e CARVALHO, Andreia Martins de, «Home sweet home: the social networks of Mendes Pinto in Portugal», *Fernão Mendes Pinto and the Peregrinação*, Studies, vol. I, pp. 29-53; CASTRO, Sílvio, «Confissão e Assacralidade em Fernão Mendes Pinto», *Revista de História das Ideias*, 8 (1986), pp. 473-481; CATZ, Rebecca, *A Sátira Social de Fernão Mendes Pinto. Análise Crítica da Peregrinação*, Lisboa, Prelo Editora, 1978; id., *Fernão Mendes Pinto: Sátira e Anticruzada na Peregrinação*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua portuguesa, 1981; CORREIA,

João David Pinto, «A *Peregrinação*: texto autobiográfico/narrativo», *História da Literatura Portuguesa* (século. XVI), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (fasc. 22); LABORINHO, Ana Paula, «Bibliografia crítica sobre a *Peregrinação* — 1620/ 1998», in SEIXO, Maria Alzira e ZURBACH, Christine (eds.), *O Discurso Literário da Peregrinação*, Lisboa, Cosmos, 1999, pp. 613-620; id., *O Rosto de Jano. Universos Ficcionalis na Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*, dissertação de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, 2006 (policopiada); LIMA, Francisco Ferreira, «Os herdeiros de 1498: Mendes Pinto e a sua (incompleta) utopia chinesa», *Convergência Lusíada*, revista do Real Gabinete Português de Leitura, Rio de Janeiro, (1998), pp. 41-52; LOUREIRO, Rui, «Mission Impossible. In search of the sources of Fernão Mendes Pinto's *Peregrinação*», *Fernão Mendes Pinto and the Peregrinação*, pp. 235-255; LOURENÇO, Eduardo, «Fernão e os celestes impérios», in PINTO, Fernão Mendes, *Peregrinação e Cartas* (2.º vol.) *Comentários Críticos*, Vários, Lisboa, Edições Afrodite, 1989, pp. 1047-1052; MARGARIDO, Alfredo, «Os relatos de naufrágios na *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto», *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 988-1023; SARAIVA, António José, *Fernão Mendes Pinto*, s/l, Publicações Europa-América, 1958; SEIXO, Maria Alzira, «Rotas semânticas e narrativas», *O Discurso Literário da Peregrinação*, pp. 191-211.

José Augusto Cardoso Bernardes

PINTO, Frei Heitor. É um dos mestres da prosa portuguesa do quinhentos. A *Imagem da Vida Cristã* é a sua obra mais conhecida, a que escreveu em português para um público mais amplo do que a elite capaz de ler as suas exegeses em latim.

Conhecemos a vida de frei Heitor Pinto graças a vários documentos e às numerosas alusões autobiográficas que surgem nos seus escritos. Oferecendo os seus *Comentários a Isaías* ao cardeal D. Henrique, escreve: «Embora me dedicasse desde a mocidade às letras latinas, e depois de alguns anos passados em Salamanca e Coimbra nos estudos jurídicos, comecei a pensar que o estado de vida a que aspirava [...] expunha a minha alma a perigos infinitos. Apresentava-se ante os meus olhos esta sentença de nosso Deus: «Em primeiro lugar buscai o reino de Deus e a sua justiça, e Deus vos dará em acréscimo todas essas coisas.» [...] Por isso ingressei na Ordem do divino Jerónimo [...]. E ao cabo de alguns anos, enviado pelo meu superior, provincial da Ordem, ao colégio da minha Ordem para adquirir as Boas Artes, retomei os meus estudos durante longo intervalo interrompidos. Ali, durante oito anos seguidos, com ardor ávido me dediquei às letras e fiz o curso completo de Filosofia e Teologia.» Não diz nada da terra onde nasceu, mas no diálogo *Dos*

Verdadeiros e Falsos Bens (capítulo 18), fala dela, terra «inexpugnável por fortes e altos muros, situada num lugar alto e desabafado e de singular vista, entre duas frescas e perenais ribeiras com infinidade de frias e excelentes fontes, e cercada de deleitosos e frutíferos arvoredos, chamada antigamente Concajúlia, e agora Covilhã». Os seus biógrafos julgam que ali nasceu em 1528. Em tal caso, só teria 15 anos quando da sua profissão na Ordem dos Jerónimos em Belém, a 8 de abril de 1543. Ora, se estudou alguns anos em Salamanca e Coimbra e refletiu seriamente antes de obedecer à sua vocação, terá nascido dois ou três anos mais cedo, talvez em 1525, sendo assim contemporâneo de Camões. Da sua primeira educação pode-se fazer ideia a partir de uma recordação: «Sendo eu moço, em tempo que o uso da palmatória me fazia ter conhecimento das letras latinas ganhadas ao fumo da candeia nas longas noites [...]» (*Da Religião*, c. 2). Tal aprendizagem foi completada pelos estudos de Artes, Filosofia e Teologia em Coimbra de 1547 a 1555. Foi condiscípulo de D. António (filho do infante D. Luís) e aluno dos mestres do Colégio das Artes fundado por D. João III. Foi ordenado sacerdote a 12 de março de 1549. Lembra com saudade as conversas «pelos sinceirais de Coimbra ao longo do Mondego» (*Da Verdadeira Filosofia*, c. 1) e faz o elogio da ação do monarca: «O sereníssimo rei dom João o terceiro deste nome [...] fez a universidade de Coimbra uma das principais de toda a Europa: para onde trouxe os principais mestres e letrados, que havia no mundo. Não se contentou somente, com os que havia em seu reino, mas além deles mandou vir outros de Salamanca, e Alcalá, e Paris, e Bordéus, e Frandes, e Itália, e Alemanha. Finalmente encheu a Universidade das melhores e mais insignes letras em todas as faculdades, que havia em seu tempo» (*Das Causas*, cap. 18). De volta a Belém, a vida que leva Frei Heitor é sem dúvida a que descreve no diálogo *Da Verdadeira Amizade* (cap. 18): «Recolho-me na cela, estudo pelas divinas letras, mostram-me quem sou, e vejo nelas quanto me falta para ser, quem devia ser. O tempo que rezo e prego, e estudo, tenho tréguas com as soidades.» Se as «soidades» são do céu, o fruto do estudo é o livro dos *Comentários a Isaías*, que frei Heitor leva consigo a Roma, onde os Jerónimos o enviam em 1559. Deve defender os interesses da Ordem em dois processos em apelação. A ausência vai durar mais de dois anos e a viagem deixa-lhe impressões profundas. Pode-se supor que escreveu um diário, como os viajantes do

diálogo *Da Vida Solitária* (cap. 1) que tinham «um cartapácio, onde traziam os nomes dos lugares, que corriam, e as diversidades dos trajos, costumes, leis, e cerimónias, que achavam, e letreiros antigos, que topavam em sepulturas, e outras antigualhas, e cousas dignas de memória». Ao chegar a Roma, tem de esperar a eleição do novo papa Pio IV. Faz aprovar o seu manuscrito pelo General dos Jesuitas e o Procurador-Geral dos Dominicanos. Visita a cidade, admira as obras de arte, sobretudo a pintura italiana, frequenta as bibliotecas. Deixa Roma em outubro de 1560 e chega a Lião onde vigia a impressão dos *Comentários a Isaías* até 1561. O livro manifesta a sólida formação teológica de autor, assim como a sua competência nas línguas grega e hebraica. Não se conhece a data do seu regresso a Portugal. Mas devia estar de volta em 1562, já que João de Barreira imprime em 1563, em Coimbra, a primeira parte da sua *Imagem da Vida Cristã*, dedicada ao duque de Bragança D. Teodósio. O livro consta de seis diálogos (*Da Verdadeira Filosofia; Da Religião; Da Justiça; Da Tribulação; Da Vida Solitária; Da Lembrança da Morte*), revistos e aumentados na edição de 1565, e seguidos do *Sumário d'hum sermão de Frei Heitor Pinto em dia da Ascensão* na edição de 1567. Dessas datas se deduz o sucesso da obra, que se vai prolongar no século seguinte, enquanto traduções para espanhol, francês, italiano e até latim lhe asseguram difusão europeia. Em 1563, frei Heitor é nomeado Reitor do Colégio de São Jerónimo em Coimbra. Entretanto, continua o seu trabalho de exegeta e prepara um livro de *Comentários a Ezequiel*. Em 1567, viaja provavelmente para Madrid com intenção de solicitar um privilégio de Filipe II para a impressão do livro, o que se lhe outorga a 6 de outubro. Pouco depois, em Lisboa, a 13 de fevereiro de 1568, obtém um segundo privilégio do rei D. Sebastião, a quem são dedicados os *Comentários*. Todavia, o frade encontra-se em Salamanca antes do 12 de fevereiro, dia de Septuagésima, em que começa a pregar no Convento da Vitória. Nesta cidade, famosa pela sua prestigiosa universidade, frei Heitor cuida da impressão do seu novo volume de exegese. Ao mesmo tempo, prega regularmente no Convento da Vitória: a partir da Quarta-Feira de Cinzas, nos domingos e nas quartas e sextas-feiras durante a Quaresma toda. Chegaram até nós 29 sermões em espanhol deste período, conservados manuscritos em Roma. A fama do pregador leva um grupo de estudantes portugueses a solicitar para ele um curso de exegese bíblica na

Universidade. A petição provoca longas e vivas discussões entre os professores; apesar do apoio de Filipe II, acaba por ser rejeitada por causa da firme oposição de Fray Luís de León, Gaspar de Torres e León de Castro. Frei Heitor Pinto sai de Salamanca em setembro, depois de impresso o seu livro, e encaminha-se para Sigüenza. Lá, matricula-se em seguida na Faculdade de Teologia da Universidade (menos famosa que a de Salamanca), apresenta as suas provas de cursos de Coimbra, comparece perante os lentes e recebe, no prazo de uma semana, os graus de bacharel, licenciado e doutor. Coisa estranha, não tinha recebido grau nenhum em Coimbra. O novo doutor regressa a Belém, onde vai ser eleito prior, e mais tarde Provincial da Ordem, de 1571 até fins de 1573. Em Lisboa, na oficina de João de Barreira, publica em 1572 a segunda parte da *Imagem da Vida Cristã*, composta de cinco diálogos (*Da Tranquilidade da Vida; Da Discreta Ignorância; Da Verdadeira Amizade; Das Causas; Dos Verdadeiros e Falsos Bens*) e dedicada ao Senhor D. Duarte, filho bastardo de D. João III. Em 1574, findo o provincialato, frei Heitor recolhe ao mosteiro de São Marcos em Coimbra e começa os *Comentários a Daniel, Nahum e às Lamentações de Jeremias*, só impressos em 1579 em Coimbra. Em 1575, é convidado pela universidade para reger uma catedrilha de Bíblia, nomeação confirmada pelo rei em agosto. Frei Heitor exercita o cargo de 1576 a 1579. A 29 de agosto de 1579, participa na receção solene na Universidade do seu antigo condiscípulo D. António, prior do Crato e pretendente à coroa. Diz-se que escreveu então um tratado provando a legitimidade das pretensões de D. António que, embora filho bastardo do infante D. Luís, era, no entanto, neto de D. Manuel I. Mas tal tratado, se existiu, desapareceu. O que é certo é que quando morreu o cardeal-rei D. Henrique, frei Heitor Pinto foi preso alguns meses no Convento de São Marcos, antes de ser levado em 1581 a Ciudad Rodrigo, e dali ao Convento de Nossa Senhora de la Sisle, em Toledo. Diz a lenda que pronunciou uma frase histórica: «El-rei Filipe bem me pode meter em Castela, mas Castela em mim é impossível.» Foi incluído na carta de perdão de Filipe II de 10 de setembro de 1582, mas sem poder regressar a Portugal. Morreu em Toledo, provavelmente em 1584. Segundo a tradição, a sua tumba tinha este epitáfio: «*Hic iacet Hector Lusitanus ille*», mas cemitério e tumba já não existem.

O que fica de frei Heitor Pinto é uma obra extensa e rica, em que o escritor ostenta uma imensa cultura de humanista, que não cessou de se alargar ao longo da sua vida. Essa cultura tem como fonte essencial a Bíblia, mas encontra também alimento na tradição e na sabedoria populares (relatos e provérbios), nos autores gregos e romanos, nos Padres da Igreja, nos escritores da Idade Média e nos contemporâneos. A tudo isso deve-se acrescentar a experiência pessoal do autor, em particular as suas recordações de viagem, já que frei Heitor não é apenas um leitor insaciável, mas também um viajante cheio de curiosidade. Declara no prólogo da *Imagem* que, para escrever os seus diálogos, seguiu o modelo de Platão. Na realidade, o seu método didático é muito mais autoritário que o de Sócrates, e a sua erudição às vezes chega a ser pesada («o que disser será tirado dos autores, em cuja lição tenho consumida a maior parte de minha idade», *Da Verdadeira Filosofia*, cap. 3). A referência às autoridades permite a crítica subtil da sociedade do tempo: a ingratidão dos reis, a injustiça da instituição dos morgados, os excessos da cobiça, os abusos da censura, etc. Mas as suas comparações revelam uma riqueza imaginativa incomparável. Parecem escrever em filigrana um segundo texto que se sobrepõe ao outro. Com efeito, frei Heitor escolhe-as nas áreas mais diversas: a natureza e os seus elementos; o homem e a vida quotidiana; as atividades humanas, etc. E constrói essas imagens com um sentido do ritmo e da harmonia que lhes confere uma extrema intensidade poética. O escritor é um poeta, capaz de lirismo espontâneo e de arrebatos místicos. A sua sensibilidade manifesta-se em muitas ocasiões: nas narrativas, na evocação de encontros comovedores, na descrição de paisagens e monumentos, de impressões e sentimentos. Pinta a saudade do religioso afastado da sua cela e da sua pátria (*Da Religião*, cap. 1) glosando o salmo 136, o dos exilados de Babilónia, que inspirou a Camões as redondilhas *Babel e Sião*. Tem a convicção de pertencer a uma nação excepcional. Nos *Comentários a Isaías*, aplica ao seu povo o versículo profético «*Et semen tuum gentes haereditabit*» (cap. 54), promessa de um destino providencial. Na dedicatória dos *Comentários a Ezequiel*, pede ao jovem D. Sebastião que continue a obra dos seus antepassados, cuja memória corre «até ao Ganges e ao Indo, esses grandes rios que regam os campos odoríferos da felicíssima Índia, e atingiu o Brasil, a Etiópia, a Arábia, a Pérsia, a opulenta Índia e as ilhas do Oriente, antes

desconhecidas e inauditas, aonde nunca tinham chegado os exércitos romanos nem os do grande Alexandre». Encontram-se também acentos épicos na *Imagem da Vida Cristã*: «As [façanhas] que fizeram na Índia os Portugueses, não mostram claramente quão pouco estimavam a vida, e como tinham por gloriosa a morte em serviço de Cristo, e em honra de seu rei e de sua pátria? Aquele espantoso dom Vasco da Gama conde almirante, não fez ele cousas em cuja comparação as grandezas antigas parecem pouquidades? Ele passou muito abaixo da linha equinocial e tórrida zona, e atravessou o mar Oceano, Atlântico, Arábico, Pérsico, Índico: e achou outro novo céu, e novas estrelas, e regiões incógnitas e inauditas, e descobriu outro mundo, e desceu ao sul além do espantoso cabo de Boa Esperança, e tornou a virar e atravessar a tórrida zona, e passou por onde os antigos cuidaram que não havia passagem, e descobriu as Índias orientais, e rompeu os bravos e indómitos mares, e subjugou as medonhas e terríveis ondas, e domou os monstruosos peixes marinhos, e conquistou terras riquíssimas e distantíssimas, e houve grandes batalhas, em que per muitas vezes se viu abraçado com a morte, e alcançou ilustres vitórias, em que com seu esforçado e invencível ânimo fez reis tributários a seu rei; e alevantou a cruz de Cristo por sinal e troféu de seus espirituais e temporais triunfos, e levou a fé de Nosso Senhor do Ocidente ao Oriente, e chegou onde nunca os exércitos do grande Alexandre, nem nenhuns dos antigos chegaram; e eclipsou a fama dos passados, e espantou os presentes, e deixou de si fama perpétua para os futuros» (*Da Lembrança da Morte*, cap. 6). Sem nunca esquecer o seu fim moralizante, didático e apologético, frei Heitor Pinto, escrevendo em verdadeiro artista, deixa-nos um precioso testemunho das preocupações dos seus concidadãos.

BIBL.: DIAS, Luís Fernando de Carvalho, «Frei Heitor Pinto. Novas Achegas para a sua biografia», in *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, XXI, 1953, pp. 164-344; QUINT, Anne-Marie, *L'Imagem da Vida Cristã de Frei Heitor Pinto*, Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 1995.

Anne-Marie Quint

POESIA PENINSULAR DO SÉCULO XV E CAMÕES (A). A produção poética peninsular quatrocentista foi inegavelmente copiosa, rica e muito dinâmica. De facto, centenas de autores e de composições estão

amplamente documentadas nos célebres repositórios poéticos castelhanas *Cancionero de Baena* (c. 1430), *Cancionero de Estúñiga* (c. 1463) e *Cancionero General* de Hernando del Castillo (1511), nos castelhano-navarro-aragoneses *Cancionero de Palacio* (c. 1444) e *Cancionero de Herberay des Essarts* (c. 1463) e no *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende, bem como de forma pontual noutros âmbitos não especificamente cancioneris ou essencialmente lírico-satíricos. E a fortuna desse labor, em medida velha e as mais das vezes em resultado de uma elegante criatividade que os serões paços e conviviais exigiam e estimulavam, sobremaneira se projetaria ainda, de diferentes modos, por parte significativa do século seguinte, pese embora o surto da poesia renascentista que o caracterizaria.

Alfonso Álvarez de Villasandino, insigne poeta de uma escola galego-castelhana, Álvaro de Luna e o muito ativo Marquês de Santillana, a quem por meio do seu «Prohemio e carta» se fica a dever uma interessante reflexão de caráter metaliterário sobre a mais tradicional confeção poética ibérica, mas também os conhecidos Juan de Mena, Gómez Manrique, Jorge Manrique, Juan Manuel, Juan del Encina, Duarte de Brito ou Henrique da Mota, entre tantos outros, produziram, em contexto de base aristocrática, um *corpus* poético muito característico e segundo códigos que se disseminaram por toda a Península. Assumiriam, assim, o estatuto de personagens literárias de um século de que não pode desligar-se uma evolução estética que, pelo menos em parte, se afastou dos cânones provençais, para inaugurar modelizações poéticas diferentes e mais condizentes com uma centúria que preferia antes acentuar a agudeza retórica, sobretudo no campo da temática amorosa, e caminharia até para uma *vis* pré-humanista.

Como Pierre Le Gentil e Aida Dias puderam comprovar, em estudos que se constituíram em referências para a avaliação do assunto, são inquestionáveis e constantes, por um lado, o fino recorte formal e estético-literário da poesia contida em tal tradição cancioneril e, por outro, a multiplicidade de traços de uma impressiva pertença a um fundo cultural peninsular comum, isto é, a uma verdadeira comunidade interliterária. A generalidade das formas de conteúdo e de expressão, em particular no que à partilha de motivos, suportes estróficos e metros diz respeito, com ênfase para o gosto pelo engenho estilístico, conheceu, no seu conjunto,

trânsito fácil por toda essa importante e alargada plêiade — aliás muito favorecido pelo fenómeno do bilinguismo —, na mesma medida em que o ambiente que produzia e apreciava essa figuração discursiva, tantas vezes numa convivialidade artística que também valorizava a música e a dança, se alicerçava nesse sentimento de proximidade de interesses e motivações.

Longe da realidade genológica e retórico-formal da poesia trovadoresca galaico-portuguesa, mas sem ser em absoluto refractária a algumas das suas fórmulas, tópicos ou estilemas de maior êxito, tanto no campo lírico-amoroso como no da sátira, a renovação áulica peninsular de Quatrocentos perseguia antes uma outra divisa: interessava a exploração da habilidade e da destreza na criação de composições poéticas em torno das coisas do amor e do folgar, da sátira e do ludismo mais jocoso, sem pôr completamente de parte os domínios histórico, elegíaco e religioso ou vertentes de maior seriedade latente, como o tão glosado desconcerto do mundo. Em regra, a prossecução desse desiderato decorria no quadro de um circunstancialismo momentâneo de convívio e improviso, que foi dando corpo a vilancetes e cantigas, motes e glosas, letras ou voltas, trovas e esparsas, sustentados no reiterado uso da redondilha e no requintado gosto inventivo da cortesania, em que a metáfora, a hipérbole, a antítese, o paradoxo, a *ambiguitas*, a alegoria, o enigma, o símbolo, o dialogismo, o *exemplum* ou a sentença são instrumentos técnicos que visam conjugar subtileza literária e tensionalidade discursiva de teor a um só tempo pragmático e recreativo. Essa força expressiva sustentaria, por exemplo, o virtuosismo dos versos em que Villasandino «confessa» «Véjote morrer cuidadoso / e non podes vevir muito, / noite e dia dando luito / a teu coraçõn pensoso», sendo que Fernández de Heredia complexifica ainda mais tal conceptualidade, lançando: «Y esta muerte que me hiere, / de que, sin que muera, muero: / no me quiere la que quiero / ni quiero la que me quiere.» Já Simão de Sousa escreveu: «Quem quiser saarar o mal / que doutra molher tiver, / oolhe a que lh'eu disser. / Por que s'haa-d'oulhar rezam, por ela s'há-de perder/e s'haa-de ter sojeiçam / onde pode melhor ser. / Ó perdiçam de prazer / pêra quem olhos tiver, / ó molheres, que molher!»; e Duarte da Gama, em tom mais jocoso e sobre um tal João Gomes de Abreu, confessava: «A morte deste cavalo / me mataraa de paixam / se vos faz ir a Lorvam. / Nam teremos cá quem ria, / nem nós outros de quem rir, / nem quem faça poesia, / nem quem ouse cada dia/de cair.»

Nas cortes do início do século XVI não se desvaneceria esse gosto cultural e convivial. Assim se explica que aquela poesia e aquele ambiente continuassem então a fazer o seu caminho, dando até, por contraste, azo a que Gil Vicente, em *Quem Tem Farelos?*, pusesse em cena um ridicularizado Aires Rosado, de cancioneiro em mão, fazendo ecoar um tipo de versos que preenchia muitas vezes os tempos da folgança paçã. Por outro lado, século e meio de criação trovadoresca e uma outra centúria de poesia palaciana, em sã comunidade criativa peninsular, assegurariam que um vasto conjunto de tópicos poéticos e fórmulas retórico-discursivas tivesse constituído um fundo mais ou menos consistente, quer por via da acima mencionada preservação escrita cancioneiril quer por meio oral e mais rarefeito. Em definitivo, as primeiras décadas de Quinhentos não ficaram imunes a esse manancial, de que muitos autores do novo tempo renascentista não quiseram afastar-se por completo, como, para o caso português, aconteceu com Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e Luís de Camões. A conjugação com o entusiasmo pelo novo paradigma terá acontecido de molde a que ambos os fundos pudessem ter o seu lugar e o primeiro almejasse ainda beneficiar de uma adaptação e de uma reformulação que lhe garantiram uma certa prosperidade por muitas mais décadas. Recorde-se que as edições das *Rimas* de Camões de 1595 e 1598 inseriram duas redondilhas (*Pois é mais vosso que meu e Senhora, pois minha vida*) de Garcia de Resende e já impressas no seu *Cancioneiro Geral* — e, portanto, erradamente atribuídas ao poeta de *Os Lusíadas* —, talvez sinal de que pelo menos não destoaria aquele tipo de poesia na pena camoniana e em momento de receção já tão avançado no tempo.

Ora, Camões fora, a partir da década de 30, moldado culturalmente, como se sabe, na lição dos antigos e, depois, no conhecimento de uma novidade itálica, que despontara, em parte por intermediação castelhana, no Portugal do segundo quartel de Quinhentos e pelas mãos de Sá de Miranda e António Ferreira. Todavia, como nas *Rimas* se viria a comprovar, nunca se mostrara o poeta avesso a um certo gosto cultural mais tradicional e de raiz peninsular, que teria inclusive sido por muitas vezes estimulado e renovado pelo intenso contacto com o paço lisboeta e com a criatividade de sabor quatrocentista que o continuava a animar. Afinal, como escreveu Aníbal Pinto de Castro, «Camões não só conhecia bem a poesia tradicional peninsular, como a cultivou desde cedo e até

muito tarde; e — o que mais é! — apostou na sua revitalização». Se Dante, Petrarca, Ausiàs March, Pietro Bembo, Juan Boscán e Garcilaso de la Vega lhe forneciam a riqueza dos novos códigos temáticos e formais das matrizes italianizantes, o apreço nunca enjeitado pelo legado medievo abria-lhe ainda a possibilidade de estabelecer pontes, construir realidades poéticas próprias e apostar num ecletismo que em definitivo em muito havia de marcar o conjunto da sua obra.

Em mais de uma centena de composições em redondilha, entre trovas, cantigas, glosas, esparsas e outras soluções mais pontuais, sobretudo em português, mas também em castelhano, Camões percorre o legado temático peninsular — que, de resto, continuava em voga na corte de D. João III — e testemunha a relevância do mesmo em pleno século XVI. Seja para retratar o sofrimento amoroso — «Quando vos eu via,/esse bem lograva, / a vida estimava; / mais então vivia, porque vos servia / só para vos ver. / Já que vos não vejo, / para que é viver?» —, elogiar a formosura feminina — «Dotou em vós Natureza / o sumo da perfeição, / que, o que em vós é senão, / é em outras gentileza» — ou problematizar os efeitos dilemáticos dos olhos verdes — «Eles verdes são, / e têm por usança / na cor, esperança / e nas obras não. / Vossa condição / não é d'olhos verdes, / porque me não vedes.» —, seja para, num outro registo, satirizar a culturalização do amor, que resulta da hiperadoração dos bens materiais — «Por cousa tão pouca / andas namorado? / Amas a toucado/e não quem o touca? / [...] Sabes de que vem/amares beirame? / Vem de ser Joane» —, ou censurar a incoerência e má-vontade da mulher amada — «Não podeis ser perdoada / com mãos a matar tão prontas, / que, se nũa trazeis contas, / na outra trazeis espada»; «Caterina é mais fermosa / para mim que a luz do dia; / mas mais fermosa seria / se não fosse mentirosa» —, seja ainda para, em tom ambivalentemente corrosivo, evocar a mulher malmaridada — «Matáveis sendo solteira, / matais agora em casada; / matais de toda a maneira; / Fermosa e mal empregada!» — ou a transgressão trágica de regras — «Perdigão, que o pensamento / subiu em alto lugar, / perde a pena do voar, / ganha a pena do tormento» —, no seu canto encontramos como substrato as principais vias poéticas quatrocentistas, que também não deixam de lado outros lances temáticos como o desencontro amoroso — «Amor loco, amor loco, / yo por vos, y vos por outro» —, o desengano (ainda que agora com uma tonalidade marcadamente maneirista) — «Foi-

se gastando a esperança, / fui entendendo os enganos; / do mal ficaram meus danos / e do bem só a lembrança» — ou a autoinimizade — «De que me serve fugir / da morte, dor e perigo, / se me eu levo comigo?». A isto pode ainda somar-se a própria glosa de composições alheias bem identificadas, como acontece com uma trova que também agradou a Boscán: «Justa fué mi perdición / de mis males soy contento; / ya no espero galardón, / pues vuestro merecimiento / satisfizo a mi pasión.»

Não faltam composições mais ligeiras e plenamente circunstanciais, como são os casos da muito curta «Para evitar dias maus / da vida triste que passo, / mandem-me dar um barão, / que já cá tenho três paus» e da fortuita cantiga «a Dona Guiomar de Blasfé, que se / queimara com ãa vela no rosto». À boa maneira palaciana, o autor dava-se a esse tipo de «intervenção» artística mais chã e por ela seria por certo apreciado.

O processo camoniano de criação poética em medida velha radica ainda, por muitas vezes, na busca de motivos temáticos e suportes versificatórios de larga ressonância no cancionero de motes e «cantares velhos» peninsulares, como são os casos de «Menina dos olhos verdes / porque me não vedes?» e «Pastora da serra, / da serra da Estrela / perco-me por ela», a que se seguem, na maior parte das vezes, versos de profundidade acrescida no pensamento e na elegância do ritmo — no primeiro caso referido, por exemplo, desenvolvem-se quatro belas voltas em torno da esperança e da desesperança; no segundo, seis de conjugação de um sabor popular com um entalhe renascentista («Nos seus olhos belos / tanto amor se atreve, / que abrasa entre a neve / quantos ousam vê-los»). Saudade («Saüdade minha / quando vos veria?»), natureza («Campos bem-aventurados, / tornai-vos agora tristes, / que os dias em que me vistes / alegre, já são passados.») e elogio («Descalça vai para a fonte / Leonor pela verdura; / vai fermosa e não segura») são alguns dos outros tópicos de «cantares velhos» a que Camões volta para «glosar», operando, depois, nos versos que assim cria, uma fusão entre a subtilidade da marca tradicional da matriz original e um imaginário idiolectal em torno do amor e dos outros sentimentos que habitualmente com ele convergem ou conflituam. Aliás, bem elucidativas da sua veia reformuladora e inovadora são as famosas «endechas» à cativa Bárbara, que, em redondilha menor e numa espécie de simbiose entre forma (só aparentemente) simples e assunto de maior complexidade — a que não anda alheio o código petrarquista, aqui usado

magistralmente enquanto contraponto —, confirmam o estro renovador de Camões. É que João de Meneses já havia, em vilancete colecionado por Resende no *Cancioneiro Geral*, aflorado o motivo («Cativo sam de cativa, / servo d'ũa servidor, / senhora de seu senhor»), e Gil Vicente também aproveitara no seu *Juiz da Beira* tais materiais — «Eu andava namorado / de ãa moça pretezinha / muito galante mourinha/um ferretinho delgado/oh quanta graça que tinha / [...] ella cativa eu cativo / [...] Andando assim como digo / escravo da servidora». Quer dizer: partindo de um fundo preexistente e de larga representatividade, Camões, que não renega esse contributo, respeita a beleza inicial, embora, por norma, pretenda ir mais além, harmonizando o resultado final com o conjunto mais vasto dos seus procedimentos de criatividade lírica.

Já num outro contexto, cumpre realçar como foi em redondilha maior que Camões criou finalmente o seu canto de palinódia, aquele em que, num jogo retórico agudo e de belo alcance, diz ter visto «que todos os danos / se causavam das mudanças / e as mudanças dos anos». E não raro tendo dado lastro a que na sua obra lírica o discurso italianizante não se restringisse aos géneros e formas poéticas novos, antes irrompendo, de modo mais contido ou antes modelarmente evidente, nas redondilhas, aqueles também deixam transparecer a capacidade de o poeta neles fazer instilar um fundo interliterário tradicional, como acontece no soneto em forma de acróstico *Vencido está de Amor meu pensamento*, síntese ainda para um possível pré-anúncio barroco.

Na sensibilidade estética de Camões sempre se incrustou, pois, um filão cortesanesco peninsular. Aliás, tanto em falas de algumas das personagens da sua produção dramática como em pontuais «episódios» da épica se pode também recensear, embora com muita sobriedade, o entretecer dessa pulsão, porventura em virtude de um certo encanto pelo lirismo mais tradicional. E não obstante a hegemonia patrimonial literária castelhana dos séculos XV e XVI, fatores vários determinaram que o poeta tenha sabido delinear e consolidar o seu discurso poético próprio e viesse a sobressair agilmente nessa comunidade. Para compor todo esse conjunto sobejava-lhe — é certo — um grande compromisso com um espírito matricial de renovação e revitalização pluridiscursivas e atraíam-no as possibilidades que a *imitatio* e a *contaminatio* lhe propiciavam no fomento da beleza do campo literário.

BIBL.: BATTESTI-PELEGRIN, Jeanne, *Lope de Stúñiga. Recherches sur la poésie espagnole au XVème siècle*, Université de Provence, 1982; CASAS RIGALL, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidad de Santiago de Compostela, 1995; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Camões e a tradição poética peninsular», *IV Reunião Internacional de Camonistas. Actas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp.133-151; id., «Camões», *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. I, Lisboa, Verbo, 1995, cols. 881-905; CIDADE, Hernâni, *Luís de Camões. O Lírico*, 4.^a ed., Lisboa, Editorial Presença, 2003; DIAS, Aida Fernanda, *O Cancioneiro Geral e a Poesia Peninsular de Quatrocentos (Contactos e Sobrevivência)*, Coimbra, Livraria Almedina, 1978; FILGUEIRA VALVERDE, José, *Camões*, Coimbra, Livraria Almedina, 1981; GÓMEZ REDONDO, Fernando, *Artes Poéticas Medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000; LE GENTIL, Pierre, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Rennes, Plihon Éditeur, 1949-1953; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, «Amor e mundividência na lírica camoniana», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 163-177; WEISS, J., *The Poet's Art. Literary Theory in Castille c. 1400-1460*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literature, 1990; WHINOM, Keith, *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Titus Wilson and Son, 1981.

Albano Figueiredo

POESIA E PINTURA NA POESIA DE CAMÕES. A relação entre a poesia e a pintura, a eventual dependência de uma em relação à outra ou, se se preferir, a supremacia de uma sobre a outra, as respectivas semelhanças e diferenças, a maior ou menor expressividade de cada uma delas, eis alguns dos termos de um debate que vem de longe e que não parece ter fim à vista.

Simónides (séculos VI-V a. C.) terá sido o primeiro a definir a pintura como «poesia muda» e a poesia como «pintura que fala», expressão que Luís de Camões veio a acolher: «Feitos dos homens que, em retrato breve, / A muda poesia ali descreve» (*Os Lusíadas*, VII.76.7-8); «E, como a seu contraíro natural, / À pintura que fala querem mal» (*Os Lusíadas*, VIII.41.7-8).

Sobre o assunto dissertou, também, Aristóteles, na *Poética* (1447a); mas foi Horácio, já no século I a. C., na sua *Arte Poética*, quem ditou as bases, se assim pode dizer-se, de uma polémica que haveria, ao longo dos séculos, de encher páginas de tratados sobre Poética ou sobre Pintura. É dele a afirmação que haveria de tornar-se, ao mesmo tempo, emblemática e ponto de referência de todas as controvérsias a este respeito: *ut pictura poesis* («como a pintura, assim é a poesia»).

O século de Camões, bem como aquele que o precedeu, o século xv, manifestou grande apego à estética horaciana, porventura mais que à aristotélica. Não surpreende, por isso, que esta contenda tivesse envolvido as figuras mais marcantes da teorização de ambas as artes: Leon Battista Alberti, Eneias Sílvio Piccolomini (o papa Pio II), Ariosto, Leonardo da Vinci e, já no século xvi, Trissino, Benedetto Varchi, Ludovico Dolce são, apenas, alguns dos nomes mais significativos que participaram ativamente neste debate, com posições nem sempre coincidentes. Ora parecia vingar o *ut pictura poesis* horaciano ora parecia subverter-se em *ut poesis pictura*.

Em Portugal, seja por força da influência de Horácio, sem dúvida um dos poetas latinos cuja presença mais marcou a poesia portuguesa quinhentista, seja por efeito do intenso diálogo entre o Renascimento italiano e o português, a discussão teve, igualmente, os seus adeptos. Entre eles, Francisco de Holanda, que presenciou, por certo, a evolução da polémica em Itália, se é que nela não teve, mesmo, parte ativa, enquanto por ali jornadeou, de 1537 a 1547. Nos *Diálogos de Roma: da Pintura Antiga*, reflete ambas as posições em confronto, isto é, a que defendia a supremacia da poesia e a que sustentava os pergaminhos da pintura, não obstante sugira que «os bons poetas com palavras não fazem mais que os ainda meãos pintores fazem com as obras».

A troca de argumentos manteve-se, durante os séculos seguintes, com Sanderson (1658), André Félibien (1676), Dryden (1695), entre outros, todos eles mais propensos a favorecer a arte da palavra. No século xviii, Lessing, por seu turno, pretendeu derrogar todas essas teorias em obra, para cujo título escolhe, ironicamente, o episódio mítico narrado por Virgílio de forma tão expressiva que deu origem à célebre escultura de Miguel Ângelo: *Laokoon* (1766). Aí sustenta o filósofo alemão que são tão claras as fronteiras entre a poesia e as artes visuais que era ilegítima qualquer tentativa de as confundir ou de as submeter a idênticos critérios de análise. Uma tentativa de clarificação que, valha a verdade, não logrou pôr fim ao debate, o qual se estendeu até aos nossos dias.

Seja como for, o século de Camões, como se viu, foi um daqueles em que a reflexão em torno do velho lema horaciano foi mais intensa e a polémica sobre a proximidade entre a poesia e as artes plásticas e sobre a supremacia daquela em relação a estas mais contundente. O nosso poeta não foi insensível a tal disputa; a referência à «poesia muda» e à «pintura

que fala» é disso a prova. Como o é a sua poesia, em especial *Os Lusíadas*, cujo pendor descritivo convida, pela sua própria natureza, a ceder à tentação de aproximar a poesia e a pintura e, assim, de tornar o texto «legível ao olhar».

A crítica camoniana, em particular no que a *Os Lusíadas* diz respeito, desde há muito se deu conta deste facto; vários são os autores que elegeram esta linha de leitura como uma fecunda matriz de valoração estética. O primeiro de todos, talvez, terá sido o grande naturalista Alexandre von Humboldt, no seu *Cosmos — essai d'une description physique du monde* (1845-1862, em especial no capítulo I da 1.^a parte do tomo II); seguiram-lhe as pisadas Varela Aldemira («O valor plástico de *Os Lusíadas*», 1972), Lilaz Carriço (*A Arte Literária e a Pintura na Poética Camoniana*, 1973), José Silvestre Ribeiro (*Os Lusíadas e o Cosmos, ou Camões Considerado por Humboldt como Um Admirável Pintor da Natureza*, 1858) e, mais recentemente, Paul Teyssier («La palette de Camões: étude du vocabulaire des couleurs et de la lumière dans les *Lusiades*», 1973), Aurelio Roncaglia («*Os Lusíadas* de Camões: *ut pictura poesis*», 1975), Vasco Graça Moura (*Luís de Camões: Alguns Desafios*, 1980).

Marca sintomática do lugar de relevo que o olhar detém n' *Os Lusíadas* é o elevado número de ocorrências do verbo *ver*: 444, no total, soma que somente o verbo *ser* ultrapassa (697). Se considerarmos que, numa estatística dos verbos mais correntes no século XVI, *ver* ocupa, apenas, o décimo lugar, o facto é por demais significativo. Mas, se a este verbo acrescentarmos *atentar*, *contemplanar*, *enxergar*, *olhar*, etc. (300 ocorrências); se juntarmos palavras que apelam à visualização de formas — *arcado*, *encovado*, *redondo*, *retorcido* e tantas outras — (117) ou a sua posição — *derribado*, *inclinado*, *sentado*, entre várias — (71); ou, ainda, os termos relacionados diretamente com as artes plásticas, como *pincel*, *pintor*, *tela*, *tinta* (106), obtemos a soma nada desprecienda de 1038 ocorrências de palavras desta área semântica.

Particular atenção justificará, como se compreende, o vocabulário das cores: é através delas que a palavra mais tende para o pincel, que o poeta mais se assemelha ao pintor, que o poema mais se aproxima do quadro.

Reparemos, desde logo, na importância que as diversas tonalidades assumem no texto d' *Os Lusíadas*: das cores (à exceção de *preto* e *branco*),

a mais utilizada é o *vermelho* (38 vezes), seguida do *amarelo / doirado* (23), do *verde* (15), do *azul* (6) e do *violeta* (1); reflexos de policromia ocorrem em 22 exemplos. Já às 40 ocorrências de *branco* correspondem 41 de *preto* e, entre ambas, a incerta palidez evocada 8 vezes.

Acrescentemos, ainda, a luminosidade e concluiremos que *Os Lusíadas* são um canto de luz (189 exemplos), cuja supremacia sobre as sombras é nítida (43).

Experimentemos, por outro lado, centrar a atenção na mancha ocupada em cada um dos dez cantos por este vocabulário, distribuído por dois núcleos fundamentais: o das conotações positivas ou eufóricas (cores, branco, luz) e o das conotações negativas ou disfóricas (preto, palidez, sombra):

— O canto «mais colorido» é o Canto IX, da Ilha dos Amores, com sua paisagem paradisíaca, um cenário variado na fauna e na flora, a perseguição às «Ninfas de alvas carnes» por meio da verdura luxuriante.

— Também do lado da euforia, o Canto «mais luminoso» é o II: é aquele em que Vénus, em deslumbrante nudez, resplandece com as armas da sua beleza sensual na intercessão a Júpiter; em que o pai dos deuses narra em rápido, mas fulgurante discurso, os sucessos que o fado reserva aos Portugueses; em que a armada do Gama é acolhida em Melinde, no meio de um esplendoroso fogo de artifício noturno.

— Somadas luz e cor, isto é, os dois pólos de notações positivas ou eufóricas, concluímos que os dois cantos atrás citados são quase simétricos (51 ocorrências no Canto II, 52 no IX); o mesmo é dizer que às glórias passadas dos Portugueses, cuja entrada o Canto II prepara, se equivalem as suas glórias futuras, cuja visão na máquina do Mundo o Canto IX imediatamente antecede. Idêntica simetria existe entre os Cantos I e X (40 e 38 ocorrências, respetivamente), ou seja, entre a abertura e o fecho da epopeia e entre dois episódios de idêntica natureza e importância: o concílio dos deuses e a visão, orientada por Tétis, da máquina do Mundo.

— Do lado da disforia, o Canto V avulta como o «mais escuro» (23 exemplos, contra 11 dos Cantos II, IV e X): nele se descrevem, paradigmaticamente, as vicissitudes da epopeia marítima, os vários *perigos experimentados*; nele se desenha, com as pálidas cores da morte, o escorbuto; nele se pinta, com tenebrosas tintas, a tromba marítima; nele se

enfrenta a horrenda visão do Adamastor, portadora de uma outra, de não menor negrume, os vários quadros da história trágico-marítima.

Enfim, o reverso da medalha:

— O Canto VIII, o das «bandeiras pintadas», não vai além de 21 exemplos: dir-se-ia que a história mostrada ao Catual por meio da *poesia muda* não tem o seu correspondente na *pintura que fala*.

— Já o Canto IV, com 28 ocorrências (17 positivas, 11 negativas), parece sofrer as consequências da sua posição no poema: não poderia *ofuscar* o canto seguinte, o V, verdadeira trave mestra deste edifício épico.

A aproximação de *Os Lusíadas* à pintura, e, significativamente, à pintura do seu tempo, não se circunscreve a este estreito elenco de vocábulos isolados.

Nalguns casos, é verdade, a riqueza plástica dos versos camonianos queda-se pela fugaz alusão; mesmo assim, por vezes, é quanto basta: um verso ou dois ou parte de uma estrofe (um ou dois traços, o simulacro de um contorno) são suficientes para colocar diante dos olhos do leitor uma imagem rica de visualismo; é o caso da sugerida pintura do amanhecer, no Canto II: «Iam-se as sombras lentas desfazendo, / Sobre as flores da terra em frio orvalho» (*Os Lusíadas*, II.92.5-6).

Às vezes, estamos, quase, perante um esboço. Um bom exemplo é aquela espécie de fotografia mal focada, o retrato envolto em neblina da *Fermosíssima Maria* (*Os Lusíadas*, III.102), onde apenas um rosto, uma nuca, uns ombros parecem deixar ver algumas linhas; ou a gravura, a traços rápidos, do escorbuto, no Canto V, qual ilustração para livro de medicina tropical.

Uma outra técnica, já sublinhada por Humboldt, é a que o poeta utiliza quando nos leva a *ver* o mundo do seu tempo, como se a sua voz fosse ponteiro de geógrafo sobre a superfície do planisfério: a Europa, no Canto III, a costa de África, no V, o «mundo novo», no X. Aqui os contornos da costa, ali os costumes locais, mais além a fauna, a flora, noutro ponto o clima; no momento em que a cartografia assume foros de autêntica arte, é digna de realce esta forma de «mostrar».

Mas, mais do que isso, Camões, discípulo fiel de Horácio, chega a ser, também, pintor — *ut pictura poesis!* Do quadro de pequena moldura até ao vasto painel, muitos são os exemplos.

Pequenas paisagens, como a da estrofe 19 do Canto I, que dá início à narrativa: veem-se as naus portuguesas na vastidão do mar, velas côncavas por ação dos ventos que «brandamente respiravam», a cortar a «branca espuma» das ondas à superfície do oceano. Quadros como o da morte de Inês de Castro, que tão largo acolhimento teve nas artes plásticas, muito a partir das estrofes camonianas. Ou, ainda, a pintura do Indo e do Ganges a aparecerem em sonhos a D. Manuel, nas suas formas exóticas e características de rios do Oriente.

Mas há, igualmente, retábulos de grande dimensão.

Olhemos o soberbo retrato de Vénus, no Canto II, onde nenhum pormenor parece ter sido deixado ao acaso: os olhos que inflamam; o peito, esplendidamente branco, por onde se espraia «os crespos fios de ouro» dos cabelos; dois seios alvos a destacarem-se por entre o brilho matizado desses fios doirados e ligeiramente trémulos com o andar; as «lisas colunas», por onde os desejos trepam como a hera; o delgado cendal que vela o púbis e cuja transparência e um leve ondular, que ora mostra ora esconde, sem tudo descobrir nem ocultar, entre o zelo e a indiscrição, dão um toque de magia e sensualidade, tão própria da pintura maneirista; e, por fim, o semblante *mimoso*, onde riso e lágrimas se misturam no encanto do paradoxo.

Contemplemos, ainda, esse painel colossal do Adamastor, de negrume sem par, gigante descomunal a pairar, terrífico, sobre a pequenez das ínfimas caravelas, em visão apavorante retratada a carvão: «O rosto carregado, a barba esquelética, / Os olhos encovados, e a postura / Medonha e má e a cor terrena e pálida; / Cheios de terra e crespos os cabelos, / A boca negra, os dentes amarelos» (*Os Lusíadas*, V.39.4-8).

O concílio dos deuses marinhos, o retrato de Tritão, essa mescla de deus, homem e peixe, saída do fundo das águas oceânicas, nu quase todo vestido de fauna e flora marinhas, que, em tela, não desdenharia a assinatura de um Arcimboldo, e, por fim, o prodigioso quadro da paisagem da Ilha dos Amores, no Canto IX, são outros dos muitos exemplos que poderiam ser apontados.

Em alguns momentos, um espaço só não chega para retratar todo o conteúdo de várias estrofes; seria preciso, talvez, recorrer a uma sucessão de quadros ou a um políptico, género tão em voga na pintura renascentista e pré-renascentista. A receção em Melinde, por exemplo, é um tríptico

cuidadosamente organizado: a chegada, a festa noturna, o encontro de Vasco da Gama com o rei, rico, este, pelo realismo pictórico do seu traçado, que nem os pormenores do vestuário deixa de desenhar com preciosismo de mestre. Ou a Batalha de Ourique, a que se ajusta bem essa mesma categoria de tríptico, com o escudo por elemento central, ladeado pelo quadro dos contendores antes do embate e pelo da própria batalha. Outros exemplos são a Batalha de Aljubarrota ou o episódio dos Doze de Inglaterra, no seu final (ambos dípticos), a chegada a Calecute, com quatro quadros em sucessão.

Camões, entretanto, foi, ainda, mais longe. Uma das tendências da pintura do seu tempo consistiu em desafiar o imobilismo que a natureza fixa de uma tela impõe ao que nela se retrata. *O Nascimento de Vénus*, de Botticelli, constitui um exemplo paradigmático dessa tentativa de «retratar» o movimento. Assim agiu, também, o nosso poeta, como que a antecipar essa outra arte plástica que só o século XX veria emergir. Em certos momentos, o texto situa-se muito para além do quadro e deixa-nos ver, com impressionante «dinamismo pictórico», o movimento tumultuoso que anima as cenas descritas. As Nereides que barram o caminho à armada, no Canto II, a tromba marítima, no V, mas, principalmente, a tempestade, no VI, e a perseguição às Ninfas, no IX, constituem, quase, verdadeiros guiões para o moderno realizador cinematográfico e justificam a aventura, ainda por ousar, de ler *Os Lusíadas* com a linguagem de quatro séculos depois.

Olhemos, entre todos, a tempestade: a noite calma, os marinheiros bocejantes, o grande plano do mestre a perscrutar os ares, e, depois, a procela, súbita: a azáfama no convés em ebulição, velas rasgadas, mastros destruídos, planos sucessivos do mestre em brados impotentes, as pequeninas naus entregues à fúria dos elementos na imensidão do mar e da noite: «Agora sobre as nuvens os subiam / As ondas de Neptuno furibundo; / Agora a ver parece que deciam / As íntimas entranhas do Profundo. / Noto, Austro, Bóreas, Áquilo queriam / Arruinar a máquina do Mundo; / A noite negra e feia se alumia / Cos raios em que o Pólo todo ardia!» (*Os Lusíadas*, VI.76). E, logo depois: «Assi dizendo, os ventos, que lutam / Como touros indómitos, bramando, / Mais e mais a tormenta acrecentavam, / Pela miúda enxárcia assoviando. / Relâmpados medonhos não cessavam, / Feros trovões, que vêm representando/ Cair o Céu dos

eixos sobre a Terra, / Consigo os Elementos terem guerra» (*Os Lusíadas*, VI.84).

Também no carácter multiforme de todos estes quadros se comprova, portanto, a arte sublime de Camões, uma arte do seu tempo e que segue as tendências da poética, mas também da pintura, suas contemporâneas:

— A precisão de pormenores, sem que saia afetada a sobriedade do conjunto.

— A arte do contraste, com maravilhosas expressões da oposição claro/escuro.

— O paisagista, precursor de uma corrente que começava a germinar e que o futuro viria a afirmar, qualidade que fica a dever, desde logo, ao culto da natureza, próprio do homem do século XVI, na esteira dos cultores do *locus amoenus* da literatura latina.

— O artífice da cor e do brilho, cujos cambiantes faz variar com a mestria de quem usa uma riquíssima paleta.

— A expressão do movimento, aqui ligeiro e impercetível, ali intenso e conturbado, além, mesmo, confuso e desordenado.

— Na própria temática, não foge aos códigos que a pintura adotava: a natureza; a mitologia; a harmonização do humano e do mitológico; o nu, nas modalidades várias em que a arte do século XVI o cultivou como tema de eleição — o nu naturalista de indígenas africanos; o nu feminino sem notas de sensual, porque dramático, como o da mulher de Sepúlveda ou o dos seios de Inês; o nu maneirista, nu-quase-vestido, do Tritão; o nu mitológico, com requintes de sensualidade, de Vénus ou de Anfitrite.

Bem sentiram toda esta riqueza pintores, ilustradores, escultores e outros mestres das artes plásticas, que tomaram cenas de *Os Lusíadas* por fonte de inspiração e em cuja obra seria interessante estudar um modelo de receção da epopeia camoniana.

A lírica, dada a sua natureza, mais intimista e menos descritiva, não é tão pródiga em exemplos deste realismo pictórico camoniano. Não obstante esse facto, alguns poemas não deixam de ser reveladores deste esforço visualizante: além de uns tantos preciosismos pictóricos (que não passam de alusão breve) em trovas, cantigas e outras composições de «medida velha» e em sonetos (não muitos), citemos a Canção IX, *Junto de um seco, fero e estéril monte*, cujo começo é de um intenso pormenor

descritivo, a Ode IX, *Fogem as neves frias*, ou a Ode XII, *Já calma nos deixou*, estas duas de clara influência horaciana.

Mas é n'Os *Lusíadas*, sem dúvida, que mais se manifesta a riqueza plástica da pintura camoniana, obra de um mestre, como poucos, da «pintura que fala».

BIBL.: ALDEMIRA, V, «O valor plástico de *Os Lusíadas*», *O Comércio do Porto*, 23-5-1972, 13-6-1972 e 11-7-1972; ANDRÉ, C. A., *O Poeta no Miradouro do Mundo: Leituras Camonianas* (II parte: «O poeta do olhar», pp. 157-224), Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2008; CARRIÇO, L. S., *A Arte Literária e a Pintura na Poética Camoniana*, Porto, Porto Editora, 1973; COUTINHO, B. X., *Camões e as Artes Plásticas: Subsídios para a Iconografia Camoneana*, Porto, Livraria Figueirinhas, 1946; DAVIES, C., «Ut pictura poesis», *Modern Language Review* 30, 1935, pp. 159-169; HOLANDA, F., *Diálogos de Roma: da Pintura Antiga*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1955; HOWARD, W. G., «Ut pictura poesis», *PMLA* 24, 1909, pp. 40-123; LEE, R. W., «Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting»: *Art Bulletin* 22, 1940, pp. 197-269; LESSING, G. E., *Laokoon*, Berlin, 1766; MOURA, V. G., *Luis de Camões: Alguns Desafios*, Lisboa, Editorial Vega, 1980; PRAZ, M., *Mnemosyne: The Parallel Between Literature and The Visual Arts*, Washington, The National Gallery of Art, 1967; RIBEIRO, J. S., *Os Lusíadas e o Cosmos, ou Camões Considerado por Humboldt como Um Admirável Pintor da Natureza*, Lisboa, Imprensa Nacional, 21858; RONCAGLIA, A., «Os Lusíadas de Camões: ut pictura poesis», *Arquivos do Centro Cultural Português* 9, 1975, pp. 253-285; id., «Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões», *Arquivos do Centro Cultural Português* 16, 1981, pp. 371-386; ROSAND, D., «Vt pictor poeta: meaning in Titian's Poesie», *New Literary History: a Journal of Theory and Interpretation* 3, 1971-1972, pp. 527-546; SALDANHA, N., *Poéticas da Imagem: a Pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*, Lisboa, Caminho, 1995; SAVARESE, G. e GAREFFI, A., *La letteratura delle imagini nel cinquecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1980; SPENCER, J., «Ut Rhetorica pictura: a study in Quattrocento theory of painting», *Journal of the Wargburg and Courtauld Institutes* 20, 1957, pp. 26-44; TEYSSIER, P., «La palette de Camões: étude du vocabulaire des couleurs et de la lumière dans les *Lusiades*», *Actas da I Reunião Internacional de Camonistas*, Lisboa, 1973, pp. 433-439; VON HUMBOLDT, A., *Cosmos — essai d'une description physique du monde*, (1.^a parte do tomo II, capítulo I), Paris, L Guérin, 41866.

Carlos Ascenso André

POESIA RELIGIOSA EM CAMÕES (A). Num século em que a poesia religiosa ou de inspiração religiosa e espiritual parece ser uma constante, Camões representa, de certo modo, alguma exceção, no sentido em que, dada a amplitude da sua obra, a poesia deste cariz não se reveste de uma presença marcante, sobretudo se tivermos em conta que as famosas redondilhas *Sóbolos rios que vão*, embora comentário de salmo,

na continuidade de uma prática comum nos séculos XVI e XVII — que, de muitas formas, se prolongará por Setecentos — se instituem, embora sem abandonar a matriz bíblica, mais como poesia de «meditatio» que propriamente como poesia religiosa ou espiritual. Talvez por isso mesmo, as escassas composições deste teor que têm vindo a ser incluídas, ainda que não unanimemente, no cânone, não tenham merecido muita atenção, além dos conhecidos trabalhos de Jorge de Sena, atribuindo a Camões um «alumbradismo» dificilmente aceitável, de Vítor Aguiar e Silva que nega, com argumentos irrefutáveis, tal qualidade e de Vasco Graça Moura que, nos diferentes estudos da importante obra *Camões e a Divina Proporção* (IN-CM, 1984), mostra, manuseando uma ampla bibliografia ainda hoje atual, como a Bíblia foi «fonte de poesia», acentuando que grande parte da produção poética dos séculos XVI e XVII depende de um «trabalho de dissolução e dissimulação dos textos bíblicos», sobretudo da leitura dos salmos e do seu comentário em tempos que, na segunda metade do século XVI, se vão tornando, a partir de 1547, com a publicação do primeiro rol de «livros defesos», de difícil e controlado acesso ao texto da Sagrada Escritura (CARVALHO 1976). Sem ignorar os contributos para o estudo de aspetos «religiosos» da lírica e da épica camonianas — como, por exemplo, os de Mendes dos Remédios (*Camões, Poeta de Fé*, Coimbra, Coimbra Editora, 1924), de A. Azevedo Pires (*A Teologia em Camões*, Lisboa, União Gráfica, 1970) ou mesmo de Geraldo Morujão («A Trindade e Maria n'Os *Lusíadas* e na lírica de Luís de Camões») —, haverá que sublinhar que, ao revés do que estes estudiosos pretendem provar, alguma perplexidade deveria ser suscitada mais pela escassa presença de temáticas desta natureza na obra camoniana, num tempo e num contexto cultural de intensa sensibilidade religiosa, que pela alusão difusa, aqui e ali, na lírica e na épica, à espiritualidade mariana ou aos problemas trinitários. Muito se tem escrito sobre o neoplatonismo camoniano, de algum pendor «ficiniano» às «incidências augustinianas», mas a temática amorosa em Camões, salvo nos aspetos em que o amor, visto como força cósmica de ordenação do caos, remete para a luminosidade e a «ordo» divinas, não convoca nem depende de uma inspiração religiosa e espiritual direta, no sentido em que a sua prática poética, pese embora o breve *corpus* de poesia sacra incluído na edição das *Rimas. Segunda Parte* de 1616, não se revê nem na celebração do amor divino, nem na meditação, nem na *ars*

orandi, nem nos caminhos, suaves ou violentos, pelos quais se alcança ou se pode alcançar, através da Graça e pela mediação da oração, a união das almas com Deus, que configura o objeto da perfeição cristã e organiza a poesia de frei Agostinho da Cruz, na relação com a natureza, como espelho da perfeição divina, ou a de D. Manuel de Portugal, cuja poesia sacra comporta a valorização da verdade e dos caminhos que conduzem à salvação. Não deixa de ser curioso que o *corpus* de poesia «sacra», *stricto sensu*, cuja pertença ao cânone tem sido posta em dúvida, coincida com composições que não integram nem a edição de 1595 nem a de 1598. Os sonetos que Vítor Aguiar e Silva designa acertadamente como «cristológicos» ocorrem apenas na edição publicada por Domingos Fernandes, em 1616, *Rimas de Lvis de Camões. Segunda Parte*, tendo sido, a partir daí, umas vezes aceites, outras excluídos. Este *corpus* sacro integra um conjunto de quatro sonetos e a elegia *Se quando contemplamos as secretas*, sob a epígrafe «A Paixam de Christo nosso Senhor»: O primeiro Soneto (XXXIII), *Para se namorar do que criou*, sob a epígrafe «A Conceição da Virgem nossa Senhora», foi acolhido em todas as edições posteriores das *Rimas* e embora confundido com o de André Falcão de Resende estava atribuído a Camões no *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*; apesar de divergências de opinião de alguns camonistas, o mesmo acontece com o Soneto XXXIII, *Dece do Ceo immenso Deus benigno*, sob a epígrafe «A Encarnação do Verbo Eterno», o Soneto XXXV, *Dos Ceos à terra dece a mor belleza*, com a rubrica «A Christo nosso Senhor no Presépio» e o Soneto XXXVI, *Porque a tamanhas penas se offerece*, sob a epígrafe «A Paixão de Christo nosso Senhor, dealogismo». Em virtude do peso testemunhal da presença na tradição manuscrita — do *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* e do *Cancioneiro de Cristóvão Borges* até ao *Cancioneiro de Luís Franco Correia* e ao *Manuscrito D-1999* da Real Academia de la Historia — não restam praticamente dúvidas do ponto de vista filológico, nas palavras de Vítor Aguiar e Silva, sobre a autenticidade camoniana destes quatro sonetos nem da elegia *Se quando contemplamos as secretas*, escorada esta pelo *Índice do Cancioneiro do Padre Ribeiro* e pelo mesmo *Manuscrito D-199* da Real Academia de la Historia (SILVA 2009). Domingos Fernandes introduziu, assim, na segunda parte destas *Rimas*, publicada em 1616, um breve núcleo de poesia sacra polarizada pela temática mariana e cristológica,

integrando um filão poético explorado por muitos autores da segunda metade do século XVI e de larga fortuna em contexto maneirista. A conhecida referência expressa de Pedro de Mariz ao pedido de Rui Dias da Câmara para que Camões «lhe traduzisse em verso os Psalmos Penitenciaes», no paratexto «Ao estudioso da Liçam poetica», que acompanha esta «Segunda Parte» das *Rimas*, e que figurava na edição d'*Os Lusíadas* de 1613, com comentários de Manuel Correa, além de uma provável evocação do magistério de Petrarca, parece contribuir para criar uma atmosfera argumentativa de aceitação deste conjunto de composições sacras que, ao contrário de várias das que se lhe seguem, não convoca qualquer alusão ao facto de estarem a ser editadas pela primeira vez. Atentando na sintaxe textual subsequente, o leitor encontrava, depois da «Elegia ao doctor Mestre Belchior» (f.º 15 a 17), uma «ode do Camoes, que nunca foy impressa» (f.º 17v), «OUTRA ODE DO MESMO nunca impressa» (f.º 19v), uma sextina dita «esta está impressa tão errada que não parece do Author, & foy emendada por ele nesta forma» (f.º 22v), a célebre canção *Manda-me Amor que cante o que alma sente*, sob a epígrafe «Esta Canção duas vezes fez o Author com os mesmos conceitos mas termos tão differentes que totalmente he outra [...], umas «REDONDILHAS DO MESMO que nunca forão impressas» (f.º 29v) e ainda «De Luis de Camões voltas que não estão impressas» (f.º 38v). Seis composições, em diferentes metros e formas estróficas, que, num conjunto de dezasseis, apelavam para a «novidade», no sentido da não inclusão, nem na edição de 95 nem na de 98. Sabendo como os editores exploravam a oscilação do «cânone» camoniano, Domingos Fernandes não hesitava em solicitar a um público «especializado» — «curiosos da lição Poética, & estudiosos cortesões & senhores illustres [...]» — que «se acharem algũas cousas q não sejam de Camões não me ponham culpa, que com boa fê as dei a impressão [...]». O conjunto de intencionalidades que preside aos aparatos paratextuais permite pensar a integração deste escasso *corpus* sacro no quadro de uma legitimidade que o editor nem assinala nem discute e que o texto de Pedro de Mariz argumentativamente legitima. Teria esta opção editorial alguma ligação com a «tutela» de D. Rodrigo da Cunha, no momento bispo de Portalegre, mas que tinha sido deputado do Tribunal da Inquisição de Lisboa desde 1608, e inquisidor da mesma cidade desde fevereiro de 1615, depois de ter alcançado fama pela forma como se empenhara, em 1611, na

devassa do pecado de molície no reino? (PAIVA 2006, pp. 405-406). De resto, como é sabido, a edição d'*Os Lusíadas* de 1613 ostentava, na portada, a ligação entre D. Rodrigo, Domingos Fernandes e Camões: «Os Lusíadas / do grande Luis de Camoens... ; commentados pelo licenciado Manoel Correa, Examinador synodal do Arcebispado de Lisboa... : dedicados ao Doctor D. Rodrigo d'Acunha, Inquisidor Apostolico do Santo Officio de Lisboa per Domingos Fernandez seu livreyro.» Tido como conhecedor da obra camoniana a ponto de merecer o reconhecimento de Domingos Fernandes — «& VS me fez mercê de aver a maior parte certificado serem do Author» — num processo de caução de autenticidade, tanto mais consistente, quanto serve também o repúdio dos «três Cantos da Creação do homem» que o bispo de Portalegre havia entendido como não atribuíveis a Camões, teria D. Rodrigo da Cunha, ao tempo das licenças da edição de 1614, já deputado do Tribunal da Inquisição, algo a ver com tal inclusão, de algum modo já indiciada pela integração do texto de Pedro de Mariz? Talvez. Os quatro sonetos e a belíssima elegia tendem a formar um conjunto coeso, no sentido em que instituem uma sintaxe narrativa que da «Conceição de Maria» (Soneto XXXIII, f.º 9v) passa à «encarnação do Verbo eterno» (Soneto XXXIII, f.º 11) e, numa lógica quase cronológica, de «Christo nosso Senhor no Presepio» (Soneto XXXV, f.º 11v) conflui na Paixão, do nascimento à morte, num itinerário breve, mas fundamental, da vida de Cristo, polarizada nos explorados temas marianos e cristológicos. Do ponto de vista da organização textual desta Segunda Parte das *Rimas*, a elegia *Se quando contemplamos as secretas* representa a síntese das temáticas dos sonetos anteriores, coagulando, em sentidos versos sobre a Paixão, as referências à Virgem Maria como *Mater Dolorosa* e a Cristo, martirizado na Cruz, como protagonista da mais sublime experiência, de Deus feito Homem que «como se Deos não fosse, perde a vida». O sofrimento exacerbado, a evocação dos elementos comoventes e até cruéis, em nome de um «animal humano» — um «Cristo sofrente» —, o apelo às dimensões afetivas da Paixão — «O não enfraqueçais, Deos encarnado / Essas quedas, que tanto vos magoão / Sopportay cavalleyro sublimado» — inviabilizam qualquer traço de «alumbradismo», mesmo se visto à luz de um espiritual como Juan de Valdés, cujo catecismo é, em grande parte, uma tradução de Lutero. Neste sentido, os «valores» religiosos de Camões, que existem, certamente, como quadro de uma sensibilidade epocal — às

reliquias, por exemplo («Mui alto Rei, a quem os Ceos em sorte») — não se espelham, a não ser esporadicamente — e com as cautelas que aqui se procuraram observar —, na sua obra. Em *Os Lusíadas*, haverá que ter atenção ao quadro genológico, de *fictio poetica*, que implicava, contudo, alusões à «História» e logo à realidade envolvente do poeta da qual a religião não era «separável». Por outro lado, as alusões à evangelização e à vocação «imperial» da fé cristã, eivada de algum providencialismo messiânico, integram-se no «ar do tempo», não representando nenhuma característica particular da «religiosidade» camoniana. A serem de Camões, como tudo parece indicar, as composições sacras incluídas em *Rimas. Segunda Parte*, por Domingos Fernandes, foram provavelmente, como já tem sido assinalado, composições mais tardias, produto de uma ambiência em que a poesia religiosa se foi paulatinamente tornando forma preferencial, na modalidade «ao divino», em tempos pós-tridentinos imediatamente subsequentes, potenciadores da meditação sobre a salvação do homem, na angústia do pecado.

BIBL.: CARVALHO, José Adriano de, «No texto do Cancioneiro de corte e Magnates: os Psalmos Penitenciaes de D. Jorge de Sotto Mayor», *Annali* do Istituto Universitario Orientale, XVIII, Nápoles, julho de 1976; MOURA, Vasco Graça, *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, IN-CM, 1984; OSÓRIO, Jorge, «As redondilhas “Sobre os rios”: ensaio de leitura a partir da versão do Cancioneiro de Cristóvão Borges», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981; PAIVA, José Pedro, *Os Bispos de Portugal e do Império (1495-1777)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006; PEREIRA, José Carlos Seabra, «Para o estudo das incidências augustinianas na lírica de Camões», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984; SENA, Jorge de, *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos de Poesia Peninsular do Século XVI*, Lisboa, Portugália Ed., 1970; id., *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Ed. 70, 1980, 2 vols.; id., *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, 2.^a ed., Lisboa, Ed. 70, 1981; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, «Estado actual do cânone da lírica de Camões: estado actual do problema: perspectivas de investigação futura» e «Notas sobre o cânone da lírica camoniana (II)», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1994, pp. 37-71 e 73-100; id., «A edição de 1598 das Rimas de Camões e a fixação do cânone da lírica camoniana», estudo introdutório à rep. fac-símile da edição de 1598 das *Rimas*, Braga, Universidade do Minho, 1980, pp. VII-LX; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaio Camonianos*, Lisboa, Ed. Cotovia, 2008; id., *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.

Zulmira Santos

POLÉMICA CONTRA JOSÉ AGOSTINHO DE MACEDO. Sob o influxo do formalismo arcádico e de códigos estéticos neoclássicos publicaram-se várias censuras à obra de Camões, sobretudo a *Os Lusíadas*. Em nome do depurado «bom gosto», a crítica neoclássica concentrou atenção privilegiada na observação das regras do género épico; e assim destacou com frequência as pretensas infrações aos códigos genológicos da epopeia, enformando assim uma «crítica dos defeitos», como demonstrado por Giuseppe C. Rossi (1972), Roberto C. Willis, Aníbal P. Castro (1986) e José A. Sábio Pinilla (1990). Com essa perspetiva rigidamente racional, a crítica neoclássica mostra-se muitas vezes incapaz de entender que a genialidade de Camões supera o preceituário da poética clássica.

Sobretudo a partir da segunda metade de Setecentos — e a par das conhecidas observações camonianas dos franceses René Rapin, La Harpe ou de Voltaire —, na crítica camoniana sobressaem Inácio Garcês Ferreira, Luís António Verney, Francisco José Freire (Cândido Lusitano) ou Francisco Dias Gomes, entre outros autores.

Em 1811, centrando-se num dos mais conhecidos episódios de *Os Lusíadas*, o P.e José Agostinho de Macedo (1761-1831) edita um estudo crítico intitulado *Reflexões Críticas sobre o Episódio de Adamastor* [...]; e, ao mesmo tempo, o lucanescos épico publica a sua serôdia epopeia *Gama* (1811), reeditando-a depois sob o título de *O Oriente* (1814), com um «Discurso preliminar», libelos acusatórios onde pretende demonstrar que Camões não passa de mero imitador e até plagiador de autores clássicos, como Virgílio e a *Eneida*, acusado ainda de usar indevidamente as fábulas pagãs com a religião cristã, entre várias outras censuras a diversas «frialdades de Camões».

Para o prolixo e animoso crítico, *Os Lusíadas* eram uma obra sem originalidade, mais merecedora de amplas censuras do que de elogios — «um poema monstruoso, um tecido de erros, de incoerência e de destemperos, destituído até do menor ressaibo de estilo e colorido poético; cheio de versos errados e prosaicos, de incorrecções, de faltas de linguagem e de gramática». Estas críticas anticamonianas são retomadas e ampliadas à epopeia de Camões pelo autor nas *Censuras dos Lusíadas* (1820), e até em alguns solilóquios do *Motim Literário*, conjugando nesses pronunciamentos o rígido formalismo arcádico do cânone épico (de

Aristóteles a Boileau), marginalizado quando conveniente, em nome da espontaneidade, mas também da «razão» e da «natureza» iluministas, por um lado; e, por outro, uma maldisfarçada emulação e uma despeitada presunção de destronar Camões.

Ora esta investida polemística e algo panfletária, do autor do *Espectador Português, Jornal de Literatura e Crítica* (1816) contra a «seita camoniana», surge numa atmosfera cultural em que a figura de Luís de Camões é repetidamente invocada como reserva moral da nação, num período que vai da crise da autonomia nacional, com as invasões francesas, à emergência da cultura romântica, sob o signo de Camões.

Uma das primeiras e mais contundentes reações ao tom de diatribe acusatória de J. A. de Macedo veio de Nuno Álvares Pereira Pato Moniz (1781-1826) e de João Bernardo, com o seu *Exame Crítico do Novo Poema Intitulado «O Gama»* (1812). Numa postura de patriotismo e de indignação, os autores respondem às críticas malévolas e mal fundamentadas dos argumentos e juízos anticamonianos; ao mesmo tempo que salientam a originalidade do épico quinhentista e apontam os deméritos da tardia epopeia *O Gama*.

Três anos depois, Pato Moniz publica o meticuloso *Exame Analítico e Paralelo do Poema «Oriente» do R.do José Agostinho de Macedo com a Lusíada de Camões*. Numa pormenorizada análise comparativa, procura demonstrar os erros e as pretensões de J. A. de Macedo, ao ambicionar medir-se com a genialidade d'*Os Lusíadas*. A ofensiva crítica de desagravo do «divino Camões» culmina com o poema herói-cómico, *Agostinheida* (Londres, 1817), da pena do mesmo Pato Moniz, onde, invocando a «Musa galhofeira», se ridiculariza os intentos do «indigestíssimo poema» do falhado épico.

É também perante a primeira das obras referidas de J. A. de Macedo — *Reflexões Críticas* (...) — que se insurge Frei Francisco de São Luís (1766-1845), futuro cardeal Saraiva, embora num registo mais contido e menos violento. Rebatendo liminarmente Macedo na *Apologia de Camões* (1819 e 1840), o beneditino natural de Ponte de Lima pretende alcançar dois objetivos: desagravar a imagem do poeta, movido por um imperativo moral e patriótico; e demonstrar a ignorância e parcialidade do crítico, através do conhecimento dos modelos e dos teorizadores clássicos.

À imagem da defesa apologética empreendida por outros críticos de Camões, o empenhado e culto beneditino desmonta as ácidas censuras de J. A. de Macedo, contra-argumentando e fundamentando as suas respostas diante de uma crítica «insensata, torpíssima e verdadeiramente injuriosa», malevolência típica de um mal-intencionado zoilo. Reeditada em 1840, a *Apologia de Camões* é a reimpressão, corrigida e ampliada, de uma anterior edição aparecida em Santiago de Compostela (1819), curiosamente ambas publicadas sob anonimato, talvez para evitar repercussões na ativa e prestigiada carreira eclesiástica e política do autor.

Demonstrando um assinalável conhecimento quer da obra camoniana, quer da tradição poético-retórica, Saraiva começa por rebater as críticas gerais do P.e José Agostinho de Macedo à obra épica camoniana (conceção, estrutura, estilo, etc.); depois, concentra a sua contra-argumentação nas críticas ao episódio do Adamastor camoniano (*Os Lusíadas*, V.37-60), apreciando-o nas suas qualidades estéticas e simbólicas.

A natureza polémica das críticas anticamonianas de J. A. de Macedo e a acesa reação que se lhe seguiu demonstram, no início de Oitocentos, por um lado, a relevância do preceituário da «poética da razão» ao nível da crítica; e, por outro, a consolidação de Luís de Camões como autor central do cânone literário, ao mesmo tempo que se identificou com a pátria portuguesa, símbolo maior da sua identidade e independência.

BIBL.: BRAGA, Teófilo, *Memórias para a Vida Íntima de José Agostinho de Macedo*, por Inocêncio Francisco da Silva, Lisboa, Typ. da Academia Real das Ciências, 1898; CASTRO, Aníbal Pinto de, «A recepção de Camões no neoclassicismo português», *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIII, 1986, pp. 99-118; MACEDO, José Agostinho de, *Reflexões Críticas sobre o Episódio de Adamastor no canto V dos Lusíadas*, Lisboa, Na Impressão Régia, 1811; id., *Censuras dos Lusíadas*, 2 vols., Lisboa, Na Impressão Régia, 1820; MONIZ, Nuno Álvares Pereira Pato e BERNARDO, João, *Exame Crítico do Novo Poema Intitulado O Gama*, Lisboa, Na Officina de Joaquim Rodrigues d'Andrade, 1812; id., *Exame Analítico e Paralelo do Poema Oriente do R.do José Agostinho de Macedo com a Lusíada de Camões*, Lisboa, Typ. Lacerdina, 1815; PAVÃO, J. Almeida, «O discurso épico em Camões e em José Agostinho de Macedo», *Actas da V Reunião Internacional de Camonistas*, São Paulo, Universidade de São Paulo, 1987, pp. 123-140; ROSSI, Giuseppe Carlo, «*Os Lusíadas* e il settecento portoghese», *Boletim da Academia Internacional da Cultura Protuguesa* (Lisboa), n.º 8, 1972, pp. 67-96; SABIO PINILLA, José Antonio, *La Crítica a «Os Lusíadas» en Portugal (1571-1987)*, Granada, Dep. de Filologías, 1990; SARAIVA, Cardeal (Frei Francisco de São Luís), *Apologia de Camões, contra as Reflexões Críticas do P. José Agostinho de Macedo sobre o Episódio de Adamastor no Canto V dos*

Lusiadas, Lisboa, Na Typographia do Largo do Contador Mór, 1840 (com edição anterior: Santiago de Compostela, Officina Typ. de D. Joam Modes, 1819; republicado em: *Obras Completas do Cardeal Saraiva*, tomo X, Lisboa, Imprensa Nacional, 1883, pp. 153-231).

José Cândido de Oliveira Martins

PORTUGAL, D. Manuel de (c. 1525-1606). D. Manuel de Portugal, o terceiro filho do 1.º conde de Vimioso, D. Francisco de Portugal, e da sua segunda mulher, D. Joana de Vilhena, deverá ter vindo ao mundo em Évora, entre 1520 e 1525. Queirós Veloso conjectura que teria mais de oitenta anos quando morreu, em Lisboa, a 26 de fevereiro de 1606 (VELOSO 1931, p. 32), enquanto outros biógrafos mais antigos (D. António Caetano de Sousa e Barbosa Machado) apenas referem que teria atingido uma idade muito avançada, sem sugerirem números. A vida longa e a alta condição social (pertencia à família real) permitiram-lhe privar, com maior ou menor intimidade, com vários monarcas e príncipes portugueses. Aquele de quem terá estado mais próximo terá sido o príncipe D. João, pai de D. Sebastião, ao qual D. Francisco de Portugal serviu de camareiro-mor. O cronista Francisco de Andrada alude ao convívio que o ofício desempenhado pelo conde de Vimioso terá proporcionado aos seus filhos Afonso e Manuel, quando escreve que D. João III lhes fez mercê de entradas nos aposentos do príncipe em 1549, mas que estes já antes partilhavam o seu círculo mais íntimo (ANDRADA 1976, p. 988). No núcleo de servidores que rodeavam o príncipe, pôde D. Manuel de Portugal encontrar Francisco de Sá de Meneses, com quem seguramente partilharia gostos literários, tendo certamente ambos contribuído com a sua influência para que D. João se interessasse pela poesia de Sá de Miranda, ao ponto de enviar recado a pedir que lhe remetesse as suas obras. Antes de lhe ter sido oficialmente outorgado o direito de entrar na intimidade do príncipe, já D. Manuel de Portugal, ainda de «poucos anos», como reconhece, tinha andado por Itália, onde teria podido contactar mais de perto com os ideais estéticos e os modelos poéticos renascentistas que cultivou na sua obra literária. Conhecemos, efetivamente, duas cartas de 1542 (uma sua, dirigida a D. João III em 31 de julho, e outra enviada por Fernão Coutinho ao pai de D. Manuel, em 27 do mesmo mês) que o localizam em Florença e Veneza no Verão desse ano (Arquivo Nacional da

Torre do Tombo, *Corpo Cronológico*, Parte 1.^a, Maço 72, Doc. 79; *Gaveta* 2, Maço 2, n.º 52).

Seguramente antes de 1552, D. Manuel de Portugal casou com D. Maria de Meneses. Desta união nasceram quatro filhos, mas só D. Henrique e D. João de Portugal atingiriam a idade adulta. D. Henrique viria a suceder na casa de seu pai, uma vez que o segundo se perdeu com D. Sebastião em agosto de 1578, na batalha de Alcácer-Quibir. A história do desaparecimento de D. João de Portugal e as posteriores atitudes de D. Madalena de Vilhena, com quem tinha casado por volta de 1568, viriam a constituir o núcleo central do argumento para o bem conhecido drama a que Almeida Garrett deu o título de *Frei Luís de Sousa*. D. Manuel casaria segunda vez com D. Margarida de Mendonça Corte-Real, a irmã do poeta épico Jerónimo Corte-Real, ao qual dirigiu versos de elogio e estímulo, numa inequívoca demonstração de que com ele não partilhava apenas laços familiares, mas também interesses e valores literários (na composição com o *incipit* «Dexaste las hermanas y la fuente»).

Na sequência da morte de D. Sebastião no Norte de África e da subida de Filipe II de Espanha ao trono português, D. Manuel de Portugal enfrentou aquele que terá sido, por certo, o período mais difícil da sua vida pública. Tendo tomado partido por D. António, prior do Crato, o filho do conde de Vimioso haveria de destacar-se na resistência aos interesses do monarca castelhano. Cristóvão de Moura chegou mesmo a escrever que seria ele a dar «las traças para que Portugal se deffenda de Castilla» e quem mais insistiria com D. António para que não cedesse aos desejos de Filipe II (Arquivo Geral de Simancas, *Secretaria de Estado*, Maço 401, s/f.º, transcrito por Queirós Veloso, 1931, pp. 167-168). A oposição ao monarca castelhano e a defesa do direito de D. António ao trono português eram partilhadas por outros membros da casa de Vimioso, o que lhes mereceu verem-se excluídos do perdão geral concedido em 18 de abril de 1581 por Filipe II. Apesar de tudo, D. Manuel acabaria por se conformar com a situação política criada pelas cortes de Tomar e viria a reconhecer o direito de Filipe II a reinar em Portugal. Esta cedência não terá chegado para lhe granjear os favores do novo rei — Barbosa Machado e Caetano de Sousa sublinham que o seu serviço nunca lhe «foi grato» —, o que deverá ter contribuído para o seu afastamento dos círculos do poder e o terá levado a concentrar-se mais nos seus interesses literários.

Os últimos anos da sua vida foram certamente dedicados à preparação do grosso volume das *Obras* que ainda pôde ver publicadas no ano anterior ao da sua morte. Esta edição não foi, no entanto, um processo simples, e, muito menos, rápido. Embora não tenhamos dados que nos permitam apontar as datas em que terá redigido a versão final deste seu «cancioneiro» — a classificação é de Isabel Almeida, num dos raros estudos que lhe foram dedicados —, é possível saber que o processo de edição se arrastou por dez longos anos, uma vez que a licença assinada por Francisco Pereira tem a data de 1595. D. Manuel de Portugal reuniu aqui a sua poesia ao divino, distribuindo-a por dezassete cantos onde se vai narrando, em ambiente bucólico, um percurso de ascensão mística. O ponto de partida para esta peregrinação por montes e vales, grutas e desertos onde viviam eremitas experimentados e que guardavam a memória de experiências religiosas anteriores corresponde a um movimento que repete, em sentido inverso, o que Iacopo Sannazaro fez seguir a Sincero no momento em que considerou que ele estava em condições de abandonar a sua *Arcadia*. O texto que narra a entrada de Amôncio na Terra Santa imita muito de perto o modelo deste clássico italiano, o que lhe permite significar que a adesão sincera ao amor divino terá de começar pela renúncia a amores profanos. Tirando as consequências de uma filosofia neoplatónica do amor que D. Manuel de Portugal glosara nos poemas petrarquistas com que tinha procurado conquistar «pechos feminiles» como o de D. Francisca de Aragão, e que ensinava que o verdadeiro amor é «deseo que apetece la hermosura» (*Obras*, f.º 405v), o protagonista do romance pastoril místico vai descobrindo que a Beleza verdadeira é Deus e aprende a descobri-la com os olhos interiores, focados no âmago da sua alma. Poderá compreender-se, neste enquadramento, que o poeta se tenha desinteressado da sua poesia profana ou que a tenha reescrito ao divino, numa superação cujo objetivo poderá ter sido, como sugeriu Isabel Almeida, o de construir «um mundo onde tudo pode ser figura ou símbolo de uma realidade espiritual, onde tudo fala de Deus ou permite ler Deus».

Embora D. Manuel de Portugal possa ter querido dar à sua obra publicada uma função palinódica, esse gesto não chegou para apagar os ecos da fama que tinha alcançado junto dos seus contemporâneos. Depois da sua morte, os versos de amor profano sobreviveram-lhe, tendo sido

conhecidos e circulado em manuscrito autónomo, pelo menos ao longo do século XVII. Em carta escrita no castelo de Almada, com data de 20 de agosto de 1628, quando estava a redigir a sua *Arte de galanteria*, D. Francisco de Portugal refere a D. Rodrigo da Cunha que lhe falta «hũa cabeça de motes q[ue] anda nas obras de Dom Manuel de Portugal» (FERREIRA 1947, p. 123); José Ramos-Coelho regista que o Senhor de Belas oferecera ao 1.º marquês de Niza, D. Vasco Luís da Gama, «as obras manuscriptas de D. Manuel de Portugal (o terceiro filho do primeiro conde de Vimioso), de quem outras, ao parecer, diferentes destas, haviam sido impressas em 1605» (RAMOS-COELHO 1903, p. 19); por último, Barbosa Machado informa, na sua *Biblioteca Lusitana*, que as *Obras Líricas Manuscritas* de D. Manuel de Portugal tinham andado na posse de D. António Álvares da Cunha. Não é possível hoje saber o destino que terá levado este volume — ou volumes, já que nada indica que as três notícias se refiram ao mesmo objeto — de obras profanas, mas restará sempre a explicação de que teria desaparecido na sequência do terramoto de Lisboa. Sobraram-nos algumas — poucas — dezenas de textos, dispersos por miscelâneas e cancioneiros de mão organizados à revelia do autor, de acordo com os interesses e o gosto pessoal de cada colecionador. Se esses testemunhos nos oferecem um vislumbre do que terá sido a sua obra, são sobretudo os elogios dos contemporâneos com quem se relacionou que melhor evidenciam o papel destacado que teve na renovação da poesia lírica em Portugal no século XVI, contribuindo decisivamente para afirmar os valores estéticos e os princípios literários colhidos em matrizes de inspiração italiana.

Apesar da diferença de idades, Francisco de Sá de Miranda encontrou em D. Manuel de Portugal não só um admirador convicto, mas sobretudo um representante daquela nobreza moderna e aberta que poderia levar a cabo o seu ideal de renovação dos gostos literários na corte portuguesa, à luz dos valores recebidos do estrangeiro. Quando chega ao retiro campestre de Miranda a écloga *Dejando los ganados rumiando*, que terá sido a primeira que o jovem D. Manuel compôs, a obra é recebida com o entusiasmo de quem acreditava ter finalmente encontrado aquele público cortesão para o qual sempre quis escrever, representado nesse fidalgo da casa de Vimioso visivelmente apto para acolher e valorizar o trabalho pioneiro que vinha desenvolvendo há já alguns anos: «Certamente eu

trazia errada a conta, / qu'inda há quem nos renove o tempo antigo, / de
que tanto se escreve e tanto conta; / agora me reprendo e me castigo; /
fazia à nossa Lusitânia afronta: / cuidei que só buscava prata e ouro, /
buscaste-me no meu escondedouro.»

Carolina Michaëlis de Vasconcelos, nas notas que dedicou à «Encantamento» na sua edição das *Poesias* mirandinas, lembra que o trabalho de D. Manuel de Portugal é anterior a todas as éclogas de António Ferreira, Andrade Caminha e Diogo Bernardes e aponta uma data próxima de 1535 para a redação de ambas as composições. Parece-nos que terão sido compostas algo mais tarde, talvez um pouco depois da viagem que o filho do conde de Vimioso fez por Itália no verão de 1542. Antes, D. Manuel de Portugal seria demasiado jovem e é possível que os ambientes da península itálica o tenham estimulado a empenhar-se na restauração, em Portugal, dos modelos clássicos. Uma disposição que terá sido certamente reforçada pelo aparecimento em letra de forma das obras poéticas de Garcilaso de la Vega e Boscán em 1543 (em Barcelona, mas também em Lisboa) e com o apoio estimulante de outras altas figuras da corte portuguesa, mais velhas do que D. Manuel, mas igualmente interessadas pela poesia dos petrarquistas italianos e ibéricos, como o infante D. Luís ou o 1.º duque de Aveiro. Os três, com o camareiro-mor do príncipe D. João, Francisco de Sá de Meneses, e alguns mais — pense-se em alguém como Jorge Ferreira de Vasconcelos, ele também muito próximo do herdeiro de D. João III — acabariam por dar aos anseios alimentados por Sá de Miranda a oportunidade de vingarem finalmente na corte nacional. Terá sido neste ambiente de entusiasmo que a corte mostrava pelas novas modas literárias que o jovem Luís de Camões compôs a ode *A quem darão de Pindo as moradoras*, que dedicou a D. Manuel de Portugal. Nela, o futuro autor de *Os Lusíadas* trata o dedicatário por «lume do paço, das Musas mimoso» e enaltece o seu decisivo contributo para a renovação da poesia em Portugal, de acordo com a leitura que Vítor Aguiar e Silva propôs para os versos «vós, por quem restituída / se vê da Poesia já perdida / a honra e glória igual, / Senhor Dom Manuel de Portugal?» (SILVA 1999, pp. 236-238, nota 9). O jovem Camões, ainda antes de partir para a Índia, alimentando já o projeto de compor a epopeia nacional, parece ter visto neste membro ilustre da influente casa de Vimioso — coincidindo nisto com a apreciação de Sá de

Miranda — a personalidade capaz, pelo estatuto social e pela aptidão artística, de impulsionar e proteger o movimento que visava restaurar no nosso país a poesia antiga.

A partilha dos mesmos valores estéticos e a imitação de modelos comuns acabaria por conduzir as obras destes poetas de corte a uma situação de tal modo caótica que se tornou muito difícil, ou mesmo impossível, distinguir com clareza o que pertence a cada um. As confusões de autoria são permanentes e a elas ficaram particularmente vulneráveis aqueles autores cujas obras poéticas não foram editadas enquanto ainda estavam vivos — o que aconteceu a quase todos. Já referimos que D. Manuel de Portugal é um caso singular, já que pôde cuidar pessoalmente da edição das suas poesias religiosas, mas o desprezo a que votou os seus versos profanos acabou por criar as condições para que estes pudessem ser atribuídos a outros. Neste aspeto, goza da honra particular de ter tido uma composição sua incluída nas obras dos dois maiores génios poéticos do século XVI peninsular. Com efeito, o soneto *Sospechas que en mi triste fantesía* foi impresso entre as *Obras* de Garcilaso na edição preparada por Francisco Sánchez, el Brocense, em 1574, e seria considerado de Camões por D. António Álvares da Cunha na edição das *Rimas* de 1668. No entanto, esta tradição impressa é contrariada pelos manuscritos 8920 da Biblioteca Nacional de Lisboa e CXIV/2-2 da Biblioteca Pública de Évora, onde se aponta o nome de D. Manuel de Portugal como o seu autor, uma informação cuja verdade não há razões fortes para contestar. Além deste, há outros nove sonetos que em algum momento foram incluídos na lírica camoniana e que podem ser, com maior ou menor probabilidade, obra deste filho do 1.º conde de Vimioso. Para cinco deles — *Dulces engaños de mis ojos tristes*; *Ayúdame, señora, a hazer venganza*; *O claras aguas deste blando río*; *Si el fuego que me enciende, consumido*; *Cuanto tiempo ha que lloro un día triste* — temos a confissão de Faria e Sousa de que os viu atribuídos a D. Manuel nos manuscritos que utilizou para preparar a edição das *Rimas Várias*, publicada em 1685. Não temos outro testemunho que possa confirmar ou desmentir esta informação no caso dos três últimos sonetos; no entanto, em relação ao primeiro a indicação de autoria encontrada nos documentos vistos pelo célebre comentador camoniano é corroborada pelo *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correia* e pelo manuscrito 8920 da Biblioteca

Nacional de Lisboa, enquanto o segundo é dado como pertencendo a D. Manuel de Portugal pelo mesmo código lisboeta e pelo MS. CXIV/2-2 da Biblioteca Pública de Évora.

O soneto *A perfeição, a graça, o suave geito* é aquele que mais cedo entrou no *corpus* lírico de Camões, uma vez que já aparece na edição de 1598 das *Rimas*. A autoria camoniana é, contudo, contestada na tradição manuscrita, onde é dado a D. Manuel pelos códigos de Lisboa e Évora já indicados, e ainda pelo *Cancioneiro de Luís Franco Correia*. Mesmo se o *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* o atribui a Diogo Bernardes e o *Cancioneiro Fernandes Tomás* aponta Estêvão Rodrigues de Castro como seu autor, as probabilidades de ser obra de D. Manuel de Portugal continuam a ser as mais fortes. Restam três sonetos que foram integrados nas *Rimas* de Camões por Álvares da Cunha em 1668, e que se encontram também na edição de 1685: *A femosura desta fresca serra*; *Los ojos, que con blando movimiento*; *No bastava que amor puro, ardiente*. Os dois últimos foram excluídos por todos os editores modernos de Camões e a tradição manuscrita coincide em indicar D. Manuel de Portugal como o seu autor. A mesma tradição regista que o primeiro é igualmente obra sua; mesmo assim, as edições das *Rimas* organizadas por José Maria Rodrigues, Hernâni Cidade, Costa Pimpão e Salgado Júnior continuaram a atribuí-lo a Camões. Uma situação injustificável, como mostram as razões aduzidas por António Cirurgião e Gordon Jensen em artigo publicado em 1971 (António Cirurgião e Gordon Jensen «Poesia peninsular do século XVI: o seu a seu dono», em *Biblos*, vol. XLVII, pp. 567-594).

BIBL.: ANDRADA, Francisco de, *Crónica del Rey D. João III*, Porto, Lello & Irmão, 1976; ALMEIDA, Isabel, «As Obras de D. Manoel de Portugal: um cancionero ao divino», BELTRÁN, Vicenç e PAREDES, Juan (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesia de cancionero*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 31-53; CIRURGIÃO, António e JENSEN, Gordon, «Poesia peninsular do século XVI: o seu a seu dono», *Biblos*, vol. XLVII, 1971; FARDILHA, Luís F. de Sá, «Uma “Arcádia” Sacra: as Obras de D. Manuel de Portugal (1605)», *Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso*, 13 (2006), Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, pp. 45-57; FERREIRA, Carlos Alberto, *D. Francisco de Portugal — Autor da Arte de Galanteria. Poesias, Cartas Inéditas e Outras Fontes Manuscritas para o Estudo da Sua Vida e Obra*, Coimbra, 1947; PIRES, Maria Lucília G., «D. Manuel de Portugal», em *Antologia de Espirituais Portugueses*, apresentação de Maria de Lourdes Belchior, José Adriano de Carvalho e Fernando Cristóvão, Lisboa, IN-CM, 1994, pp. 419-437; *Poesia de D. Manoel de Portugal. I. Prophana*, edição das suas fontes por Luís

Fernando de Sá Fardilha, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1991; PORTUGAL, D. Manoel de, *Obras*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1605; RAMOS-COELHO, José, *O Primeiro Marquez de Niza. Notícias*, Lisboa, Typ. Calçada do Cabra, 7, 1903; SILVA, Vítor Aguir e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, 2.^a ed., Lisboa, Cotovia, 1999; VELOSO, Queirós, *Uma Alta Figura Feminina das Cortes de Portugal e de Espanha, nos Séculos XVI e XVII: D. Francisca de Aragão*, Barcelos, Portucalense Editora, 1931.

Luís de Sá Fardilha

Q

QUEVEDO (CASTELBRANCO), Vasco Mousinho. Poeta português, que a crítica recente, depois de Aguiar e Silva (*Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, 1971), classifica como maneirista. Terá vivido entre a segunda metade do século XVI e a primeira metade do século XVII. Da sua biografia sabe-se apenas que estudou Direito em Coimbra. Na sua obra, relativamente extensa e variada, versou diferentes géneros poéticos e outros cultivados na época, com preferência para a poesia épica e o emblema. O seu soneto *Espanta crescer tanto o crocodilo* foi publicado na 1.^a edição das *Rimas* de Camões, esclarecendo-se, contudo, no Prólogo, que «depois de impresso se soube que não era seu». Expurgado da edição das *Rimas* de 1598, voltou a ser incluído no cânone de Camões por Faria e Sousa, com algumas variantes. Do mesmo modo, o soneto inédito que lhe é atribuído no manuscrito 581 azul da Biblioteca da Academia das Ciências, «Em calma estar, contra tormenta armar-me», foi incluído por Teófilo Braga no *Parnaso* de Camões (1880). Tendo em conta um dos princípios que orientou, durante séculos, a constituição do cânone de Camões — um bom poema deverá pertencer a este autor —, sugerem, desde logo, estas atribuições erróneas a qualidade da poesia de Vasco Mousinho Quevedo, que, ainda no século XVII, mereceu menções elogiosas de Faria e Sousa e de D. Francisco Manuel de Melo.

Vasco Mousinho Quevedo deixou algumas notas relativas à sua poética nos breves textos que antecedem as suas obras. Destaque-se a associação do útil e do deleitável, filiada em Horácio, a valorização da alegoria, processo classificado como «alma» de qualquer trabalho poético, e, tendo já como referência Aristóteles, a pintura dos «afeitos da humana natureza». Todos estes aspetos se revelam importantes na sua poesia.

A primeira obra que publicou, *Discurso sobre a Vida e Morte de Santa Isabel Rainha de Portugal e Outras Várias Rimas* (1596), é bastante heterogénea: além do curto poema épico sobre Santa Isabel Rainha de Portugal, nela se encontram 51 sonetos, um poema em tercetos sem mais classificação, uma écloga, um conjunto de emblemas, vários romances e cantigas de mote e glosa em redondilha maior. No poema épico, que

arranca com a evocação do «mar de lágrimas» em que Portugal mergulhou após a morte de D. Sebastião, Vasco Mousinho Quevedo combina discurso hagiográfico com passos épicos, de memória da História de Portugal, seus reis e heróis, e com passos líricos, nos quais, além do poeta (que retoma versos de Camões em *Os Lusíadas*), várias personagens e não apenas a principal, a Rainha Santa Isabel, dão a conhecer o seu espaço íntimo, habitado de desejos, dores e graves considerações.

O conjunto da poesia lírica revela distintas facetas de Vasco Mousinho Quevedo: desde o culto do jogo verbal e conceptual (que tanto recorda a poesia cancioneril, como testemunha o gosto maneirista do artifício), à preferência pela comparação, pelo símile e pela alegoria, processos que subjazem igualmente aos emblemas; desde o poema circunstancial, dominado pela hipérbole encarecedora, à desencantada constatação da fragilidade das coisas terrenas ou à vívida pintura do sujeito que a si próprio se estranha e se persegue, em poemas de apurada e cerebral introspeção; desde a temática amorosa (que, nos romances, resvala para os excessos barrocos de lágrimas e suspiros incontáveis) à religiosa e moralista. Saliente-se a frequência da metáfora do naufrágio e do lexema *mal*, indícios de uma mundividência pouco feliz. Não se deteta neste conjunto qualquer traço de intertextualidade explícita com Camões.

Os emblemas, que Vasco Mousinho Quevedo apresenta como uma novidade nas letras portuguesas, são sobretudo de carácter moral e religioso e têm as suas fontes confessadas em Pierio Valeriano e Paradino. Contudo, o autor bebeu também em Simeoni e Alciato, mas nunca se limitou a fazer meras traduções ou paráfrases das obras destes autores.

Em 1611 saiu à luz o poema épico *Afonso Africano*, que tem como tema central a tomada de Arzila por D. Afonso V. No entanto, o poeta apressa-se a esclarecer, nas páginas iniciais, a alegoria que lhe subjaz: de facto, toda a narrativa alude à luta que o varão forte trava contra os inimigos que tomaram conta da sua alma, até os expulsar e fazer dela um templo de Deus. Em termos de modelo, este poema vincula-se mais à épica de Tasso do que a *Os Lusíadas* (maravilhoso cristão ou alegórico, um só herói, entrelaçamento de vários episódios bélicos e amorosos ligados à ação central do poema), embora, em vários passos, ecoem expressões de Camões (*Ó, diz, gente atrevida, ó povo ousado; De valor e de esforço mais que humano*) e sejam retomados elementos de alguns episódios da sua

epopeia, como as despedidas em Belém, o Velho do Restelo, o Adamastor, a codificação do herói no Canto VI e a Ilha dos Amores, adaptados a novas situações. Neste poema é também evidente o gosto de Vasco Mousinho Quevedo pela exploração do espaço psicológico das personagens.

Em 1619 foi publicado o *Triunfo del Monarca Filipo III en la Felicissima Entrada de Lisboa*, poema épico em seis cantos, em que, celebrando a visita deste Rei, Vasco Mousinho Quevedo se ocupa essencialmente da descrição de arcos triunfais, esculturas, pinturas, empresas, emblemas e hieróglifos patentes nesta ocasião, ecoando, por vezes, passagens de *Os Lusíadas*.

Por último, deixou este autor inéditos os *Diálogos de Vária Doutrina Ilustrados com Emblemas*, obra que, como o título indica, é constituída por um conjunto de diálogos, de tom moralizante e religioso, cada um deles ilustrado por um emblema, que é descrito, mas não desenhado. Estes têm como argumento episódios da *Eneida* e das *Metamorfoses* de Ovídio, explorados como alegorias de verdades e ditames morais de base cristã.

Em suma, na poesia de Vasco Mousinho Quevedo destaca-se a preferência pelo visualismo e pela alegoria, processos que se associam a funções moralizantes e edificantes, e o interesse pelas análises introspectivas, de alcance psicológico, moral e ontológico, em poemas de apurado trabalho verbal e conceptual. A influência d'*Os Lusíadas* faz-se sentir na sua poesia épica, de forma mais epidérmica que profunda.

BIBL.: ALMEIDA, Isabel, «“Fina prata”: os *Diálogos de vária doutrina ilustrados com emblemas*, de Vasco Mourinho Quevedo» *Românica*, 9, 2000, pp. 77-88; ALVES, Hélio J. S., «Vasco Mouzinho e a invenção do sujeito moderno», in *História Comparada da Literatura Portuguesa*, Évora, Ed. Caleidoscópio, 2006, pp. 133-158; AMARAL JR., Rubem, *Emblemática Lusitana e os Emblemas de V. M. Q. C.*, Lisboa, Centro de História da Universidade de Lisboa, 2005; FRAGA, Maria do Céu, «Vasco Mousinho de Quevedo (e Castelbranco)», *Biblos*, vol. IV, Lisboa/São Paulo, Verbo, 2001, col. 545-549; MATOS, Maria Vitalina Leal de, «Vasco Mousinho Quevedo Castelbranco», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. XXXVII, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, pp. 417-434; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971.

Mafalda Ferin Cunha

R

RECEÇÃO DE CAMÕES NA GALIZA. A receção da obra de Camões na Galiza oferece algumas singularidades: além de acessível, linguística e geograficamente (embora nem sempre garantia de fluida comunicação, cultural e espacial), como mostra a presença de primeiras e segundas edições das suas obras em bibliotecas galegas, sobretudo a da Universidade de Santiago de Compostela, talvez adquiridas já perto da altura da impressão das mesmas, e, algumas, legados particulares, o episódio da galega Inês de Castro e as alusões diretas aos galegos, sobretudo nos Cantos III.19 («Galego cauto») e IV.10 («A vós outros também não tolhe o medo / Ó sórdidos Galegos, duro bando»), em *Os Lusíadas* salientam-se do conjunto. Alusões todas controversas: Inês é uma nobre galega assassinada em Portugal por ordem de um rei português, apesar da tendência (e o sucesso) de autores lusos, entre os quais Camões, para converter o episódio sobretudo numa consequência do amor (*Os Lusíadas*, III.119) e ilibar Afonso IV, que atuaria instigado pelo povo, transformando-o mesmo num ato do destino irremediável (*Os Lusíadas*, III.130). As alusões aos galegos são também melindrosas, como já as primeiras traduções para espanhol testemunham, na tentativa de relativizar os adjectivos na sua aceção presumivelmente pejorativa (TAPIA 2000). O melindre aumenta na parte em que os galegos aparecem aludidos (VI.10), logo depois da rápida referência que o poeta dá da morte de João Fernandes de Andeiro, conde de Ourém, o nobre galego de quem se diz que andava de amores com Leonor Telles (*Os Lusíadas*, IV.6).

A sua lírica cedo se converteu em modelo produtivo. Se, na tradição escrita, não chegam a quinze os poemas de carácter culto na língua da Galiza que se conhecem desde a publicação das *Rimas* até quase ao Romantismo (exceto vilancicos e textos popularizantes), dois deles, os considerados de maior qualidade, manifestam a influência do soneto camoniano: «Turban corran as Agoas, poña luto» (ver «Correm turvas as águas deste rio»), de Juan Gómez Tonel (1612, publicados na sua compilação *Relacion de las exequias que hizo la Real Audiencia del Reyno de Galicia, á la Magestad de la Reyna D. Margarita de Austria nuestra*

Señora (que Dios tiene, 1612) e o do ilustrado José Andrés Cornide y Saavedra (1734-1803), «Viche, Filida amada, o pajariño» (ver «Está o lascivo e doce passarinho»).

Ora, a «questão galega» no poema épico vai conhecer, em meados do século XVII, uma nova singularidade: a origem galega do poeta, posta de manifesto, primeiro por Manuel Severim de Faria, que fala de um primitivo solar dos Camões em *Finis Terra*, em *Discursos Varios Políticos*, 1624, e cita Vasco Pires de Camões como primeiro antepassado em terra portuguesa, apoiando-se em Fernão Lopes, depois e mais alargadamente, por Manuel Faria e Sousa (reafirmada pelo «Elogio prévio» de Lope de Vega): neste, os Camões viriam dos Caamaños, com solar em Noia, passando a família a partir daí a morar numa «casa fuerte llamada Rubianes, que tenia de la otra parte de un brazo de mar que llaman “Ria de Aroça”». O apelido, «con alguna corrupcion, pues dezimos Camoens», passara com Vasco que servira D. Fernando (SOUSA 1639, 17, 18). Faria e Sousa alude também aos galegos nos seus comentários, em alguma ocasião de modo relevante, até chegar ao comentário III.19 («Entre los gallegos ay insignes noblezas, i grosserias insignes [...] la mayor çuziedad es la traicion. Pero unos, i otros vicios e entiende en la escoria de la plebe») e a IV.10 («Nuestro Poeta quando dixo esto, o no devia acordarse, que era Gallego, [...] o si se acordò, no la quiso perdonar, ni hasta a si propio, conforme a su libertad»).

Estas circunstâncias vão influenciar o modo de receção de Camões. Frei Félix de la Gándara, em *Armas i Triunfos. Hechos heroicos de los hijos de Galicia* (1662), recolhera já esses comentários, como também Faria e Sousa, no que se refere à origem de apelido e família, Faria e Sousa na primeira página da «Vida del Poeta» das *Rimas Varias* (1685), por exemplo; mas é Frei Martín Sarmiento, nome mais marcante na história da cultura galega na receção de Camões, cuja importância é significativa para o frade a atentarmos a atenção sistemática que dá ao poeta em duas vertentes fundamentais: a da origem galega e a do tratamento dado aos galegos em *Os Lusíadas* e com um parâmetro praticamente omnipresente: a defesa da Galiza. E isto nas suas *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, publicadas postumamente no ano de 1775, sublinhando a condição de poeta de Vasco Pires de Camões; em «Viaje a Galicia» (1745), no *Onomástico Etimológico de la Lengua Gallega* (c. 1760), em

que censura como defeito próprio dos portugueses ocultarem as suas raízes galegas, desde a língua à nobreza, e onde se demora sobre a origem galega de Camões, criticando-o porque «heredó de Galicia la sangre y el numen poético, y sólo tuvo de Portugal el vilipendiar a Galicia y el ser ingrato a sus progenitores», censurando que José Adriano de Freitas Carvalho (1981) entenderá como um «choque de patriotismos», «nos inícios da crise das relações hispano-portuguesas da segunda metade do século XVIII». Em *Noticia de la Verdadera Patria (Alcalá) de Miguel de Cervantes* (c. 1761), foca mais uma vez com novos testemunhos Vasco Pires de Camões e renova a censura ao *ocultacionismo* luso e as suas queixas à ingratidão do poeta. É, como indica Dasilva (2007), na obra posterior, *660 Pliegos*, onde mais largamente vai tratar, como anuncia no prólogo, «de la abundancia y pureza de la lengua gallega, y con motivo de haber llamado Camões en sus *Lusiadas* sórdidos a los gallegos, y Faria en el comento de ellas interpretado la voz cautos, que los atribuye el primero, por traidores; da contra los portugueses ridiculizándoles en extremo sus baladronadas, haciendo una rigurosa crítica de las *Lusiadas*, y manifestando que si algo de bueno tienen los portugueses, y su lengua, todo lo deben a Galicia».

Na primeira metade do século XIX, Camões aparece como escritor distinto, particularmente na sua épica, e símbolo de Portugal. Mas não se trata ainda de uma rede de entendimento das relações camonianas: sem vinculá-lo ao poeta, A. Neira alude a Vasco Pires de Camões (no n.º 5, outubro, 1841, de *El Idólatra de Galicia*). Fala-se ainda de Gerónimo Bermúdez, autor da *Nise Laureada* e da *Nise Lastimosa*, como poeta galego sem referências ao português (*El recreo compostelano*, n.º 9, 11 de maio de 1842).

A partir de meados de século, desenvolve-se uma corrente galeguista, complexa. No modo como Portugal é olhado, vai manifestar-se toda essa complexidade, desde perspectivas exclusivamente galego-lusas até, e passando por todo um leque em que o lado galego pode estar mais ou menos salientado no esquema relacional luso-espanhol, as luso-espanholas, explícitas ou implícitas, no mesmo uso do idioma, este é o caso de poemas como o do médico López de la Vega (1857; 1858), de que farão eco Pereira Caldas em 1881 (*Encomio a Camões numa poesia hispanhola de D. José Lopez de la Vega* em 1855), e depois Bernardes Branco, em *Portugal e os estrangeiros* (III, 1895, pp. 338 ss.) ou os de

Francisco Añón («A Lisboa», 1857, *Revista Peninsular*, recolhido em *Portugal e os estrangeiros*, t. II, 1879); e o soneto com eco dos *Lusíadas* «Para hacer indelebre tu memoria», com motivo da inauguração da estátua no Chiado (*Diário de Notícias*, Almeida Neto no *Album de homenagens a Luiz de Camões*, 1870; *La concordia*, 1878, *Faro de Vigo*, 1878, etc.).

Cedo aparece Camões como modelo produtivo nos primeiros poemas com impacto de dois dos poetas mais canonizados da história literária galega: no célebre «A campana de Anllóns», de Eduardo Pondal (primeira versão: *El País*, de Ponte Vedra, em fevereiro de 1858), é visível a presença do *Sóbolos rios que vão*; e nos primeiros esboços épicos do seu inacabado *Os Eoas* (primeiros versos em *Galicia Médica*, 1857), que canta a gesta da descoberta da América, *Os Lusíadas* são, já desde a fórmula usado no título, a referência quase constante. Bouza Brey (1925; 1935) analisa o exemplar de *Os Lusíadas* de 1891 anotado por Pondal, afirmando seguirem «a inspirazón camoeniana en estrutura, léxico i-elemento maravilloso, diferenciándose, non embargante, na ausencia de intervenzón cristiana ao par do mundo mitolóxico greco-latino», concluindo que «o peso terrível do poema lusitano gravita a cada estrofa». Mesmo a composição de passos tem a sua fonte no poema camoniano: Carvalho Calero (CARVALHO CALERO 1960; 1961; 1971; 1975; 1980), vid. Verdini Deus, sobre o paralelismo temático, a linha argumental, passagens paralelas, métrica e vocabulário (VERDINI DEUS 1983); também, Amado Ricón (AMADO RICÓN 1971); Méndez Ferrín (MÉNDEZ FERRÍN 1993; Ângelo Brea (1994); Xosé Ramón Pena e Manuel Forcadela (2005); já em 1888, Martínez Salazar atribuíra usos ortográficos de Pondal à sua presença n' *Os Lusíadas* (MARTÍNEZ SALAZAR 1888). O filocamonianismo de Pondal alarga-se a outros poemas, como *A Fala*, que conclui: «Verbo do gran Camões-fala de Breogán [o celta herói mítico fundador da Galiza]».

Na composição em duas partes «Roxiña cal sol dourado» e «Franca, pura, sin enganos», de Rosalía de Castro (*Cantares Gallegos*, 1863), Jacinto do Prado Coelho (1952) detetou a ascendência de «Descalça vai pera a fonte» e «Na fonte está Lianor», «não só nos processos de encarecimento, como no metro e no esquema de rimas», o qual foi sublinhado por Alberto Machado da Rosa, que acrescentou que «Descalça vai para a fonte» fora transcrita por Manuel Murguía no seu artigo «Camoens y sus Rimas» nos números 47, de 18-11; 49, de 2-12 e 51 de 16-

12 de 1860 do malacitano *El Museo Universal*, [«Heine in Spain (1856-1867). Relations with Rosalía de Castro», *Monatshefte*, XLIX, 2, 1957].

Periódicos dedicados ao exalçamento da Galiza começam com a apropriação galeguista de Camões, por via da unidade linguística e, sobretudo, da sua origem galega (*Galicia, Revista Universal deste Reino*, n.º 7, 1-4-1862; n.º 11, 1-6-1862); Manuel Murguía, principal ideólogo do galeguismo, na sua *Historia de Galicia* (1865) afirma que o «idioma hablado por el gran Camoens, es idéntico al que nosotros hablamos al presente»; e inicia-se igualmente uma apropriação mais espanholista do que galeguista: José López de la Vega, em «La poesía portuguesa y la poesía gallega» (*Galicia, RUR*, n.º 5, 1-3-1863 e n.º 15, 1-8-1863), por exemplo.

A questão da origem galega vai ocupando o primeiro plano (Vesteiro Torres, «Vasco Pires de Camoens», *Galeria de Gallegos Ilustres*, 1874; prolongando-se em textos como *Breve compendio de los varones ilustres de Galicia*, de José Pardiñas, ou de J. Areal, *Casas solariegas en Galicia. Apuntes para la genealogía de los Caamaño y los Camoens, La correspondencia gallega*, 2752, 1899) com lugares cimeiros, como a comemoração do Tricentenário da Morte do poeta. Para o «Portugal a Camões», do *Jornal de Viagens*, envia Rosalía um poema que começa assim «Dende as fartas orelas do Mondego e dende a *Fonte das Lágrimas*», centrado em Inês de Castro e na origem galega do poeta, «esta lembranza doce, / envolta nunha bágoa, / che manda dende a terra onde os teus foron / un alma dos teus versos namorada» (BOUZA BREY 1948; PRADO COELHO 1952; MACHADO DA ROSA 1972; FILGUEIRA VALVERDE 1985). Duas revistas se destacam, acolhendo o núcleo fundamental das comemorações camonianas na Galiza, capitaneadas repectivamente por Pardo Bazán e Murguía. A presença do evento, de um ponto de vista luso-galego/espanhol, é quase sistemática na *Revista de Galicia* (n.º 1, 4-3-80; n.º 7, 18-4; n.º 9, 10-5 e números 10, 12), que conclui transcrevendo um soneto do autor em espanhol, outro em português e outro traduzido, seguidos das colaborações de Pardo Bazán — «Á orillas del Tajo» —, Ricardo Sepúlveda e Simões Dias no *Portugal a Camões*, 13 (sobre textos da Homenagem, sob pseudónimo de Torre-Cores), 14, sobre a *Bibliographia Camoneana*, de Teófilo Braga, e 15, de 10 de agosto (polemizando sobre as suas anteriores apreciações e incluindo juízos sobre

textos camonianos do colaborador Lino de Macedo), onde em geral a proximidade linguística e a origem galega de Camões funcionam no quadro relacional hispano-luso. Por sua parte, a *La Ilustración Gallega y Asturiana* reedita o extenso artigo do líder galeguista Manuel Murguía publicado no *El Museo Universal*, que também tinha similar perspetiva relacional, mas desta vez o texto é corrigido, tendente sobretudo a amortecer aspetos críticos e a perspetiva espanhola em que Murguía se situava no texto de 1860, e *galeguizado* na sua leitura por uma nota de rodapé inicial em que, além dos muitos vínculos que unem a Galiza a Portugal, justifica a oportunidade da reprodução recorrendo à origem galega e invocando a *auctoritas* do importante aliado dos galeguistas, Teófilo Braga. Murguía alude à obra camonianiana do erudito português: talvez à sua *História de Camões* (1873), referindo especificamente o comentário do Marquês de Santillana, que terá fortuna posterior, ver a biografia de Camões que Marcos Argüelles traduz de *Luiz de Camões e a Nacionalidade Portuguesa*, de Teixeira Bastos (1880) na *Corona Poetica e Literaria dedicada a Luiz de Camões por la Literatura y Artes de España*, 1880; ou então ao seu *Parnaso Portuguez Moderno*, de 1877, em que Teófilo estima que «a Galliza deve ser considerada como um fragmento de Portugal, que ficou fora do progresso de nacionalidade», que «não deixou de influir nas formas da sociedade e da litteratura portugueza», «através de um grande número de famílias nobres da Galliza», que passaram a Portugal «como os Camões, os Mirandas, os Caminhas, d’onde provieram os grandes e maiores escriptores da esplendida epoca dos quinhentistas (XXXVI); em Camões Teófilo deteta formas galegas persistentes, provindas do “dialecto em que o grande epico chegou a escrever dois sonetos”, argumentando que o esquecimento das relações étnicas com a Galiza foi consequência do desprezo que os escritores tiveram pela tradição nacional, aludindo a “essa phrase injusta” de IV.10. Não era unânime esta apreciação decididamente galeguista nos meios lusos: na sua *Galeria de Varões Illustres de Portugal* (1882), Latino Coelho duvida do crédito de Manuel Severim de Faria», para, logo, frente ao positivismo de Teófilo, manifestar que pouco importa qualquer ascendência nobiliária e afirmar não ser satisfatória a passagem de Caamaños para Camões. Quanto à translação do artigo de Murguía, ele constituía o primeiro estudo de um galeguista político sobre Camões; nele trata das relações hispano-lusas

como presididas pelo desconhecimento, que é estendido às *Rimas* (segue a edição de Hamburgo) frente a *Os Lusíadas*; alude à condição de poeta de Vasco Pires e entende que só Petrarca pode comparar-se, em ocasiões, a Luís de Camões; alude a sonetos como *Alma minha gentil, que te partiste*, que considera só inferiores a alguns de Góngora, La Torre e Rioja; transcreve na íntegra *Quando o Sol encoberto vai mostrando* e, opinando ser o amor o único tema dos sonetos camonianos, cita inteiro «oh, como se alonga de anno em anno», os dois quartetos do soneto ao rei D. João III, «desmerecidos» pelos dois tercetos, e, como prova de que «manejó nuestro idioma», «Las peñas retumbaban al gemido». No número 22, de 8 de agosto, volta a referir-se à superioridade do soneto camoniano sobre Petrarca e acrescenta considerá-lo igual a Góngora «en sus fáciles y hermosas letrillas», toma «Falso cavalleiro ingrato», como exemplo de «sencillez», «sentimiento», «amor»; introduz *Descalça vai para a fonte* indicando que «en los siguientes versos se hallan reunidas á lo fácil y fluido de la versificación, una verdad y una gracia descriptiva que harían honor al mismo Baltasar de Alcázar», e, também admirativamente, *Aquella captiva* em que vê ecos de *La Vaquera de la Finojosa* de Santillana: «para comprender la fuerza de expresión que encierran estos dos últimos versos [pretos e cansados mas não de matar], para saber lo que son esos *ojos negros y cansados* de que nos habla el poeta, es necesario haber nacido en aquellos suelos, en donde, segun una enérgica frase, *hierva la sangre*», e cita como outro exemplo *Verdes são os campos*. As canções camonianas são objeto da maior crítica («en ninguna ocasión se muestra el poeta más desaliñado e incorrecto que en sus canciones»; cita trechos da canção X, justificando a menor qualidade por o poeta estar habituado à descrição, «que es verdaderamente el alma de los poetas épicos, [...] porque en las canciones debe campea por entero y sobre todo el sentimiento»; «lo mismo sucede com las odas», diz, citando a IX, em que vê semelhanças com a III de Frei Luis de León. O artigo conclui no número 31, de 8-11-80, sobre o género bucólico, que «puede sostener comparación com los mejores poetas bucólicos posteriores á aquéllos [Teócrito y Virgilio], sin que la fama del ilustre cantor portugués sufra menoscabo alguno».

Entretanto, o periódico publicou «El centenario de Camoens», no número 18, de 28-6-80, uma crónica sobre os festejos de Lisboa do

conhecido jornalista e diretor do periódico Alfredo Vicenti, com marcante perspectiva galego-lusa, na paisagem, na religiosidade popular e na língua; e de grande louvor ao povo português.

Esta base que as origens e a língua de Camões proporcionam (e que Teófilo estende em Portugal na sua perspectiva, caso do seu discípulo Leite de Vasconcellos, *À Galliza*, 1881) vão alicerçando e estendendo a apropriação, não apenas galeg(uist)a do poeta, como também a espanholista; por exemplo, no circuito católico, em 1888, *Galicia Diplomática* (n.º 34 de 26 de agosto; t. III) recolhia uma informação do *Boletín Oficial del Arzobispado de Santiago*, de «fecha jueves 7 de Junio de 1888», com um «editorial» intitulado «Camoens» retirado do periódico conservador madrileno *El siglo futuro*, alicerçado na edição do Morgado de Mateus.

Pela sua parte, no livro *Soidades* (1894; antes em *A Gaita Gallega*, Havana, 1885-1889) um dos seus diretores, Luguís Freire, utiliza o poeta para sustentar a legitimidade do uso do idioma, amparado na doutrina do reintegracionista Antonio de la Iglesia em *El Idioma Gallego. Su Antigüedad y vida* (1886) e na origem galega do poeta. Na linha reivindicativa galeguista, Murguía recorre a Camões como amostra de autossuficiência galega («Camões vale bien Cervantes») em polémicas como a que mantém nas suas «Ligeras observaciones al discurso leído por el señor D. Antonio Sánchez Moguel en su recepción en la Real Academia de la Historia, de Madrid, el 8 de Diciembre de 1888» (*Galicia*, n.º 4, abril de 1889), já com perspectiva nitidamente luso-galaica. E vai fixar o conjunto legitimador camoniano para o galeguismo, em texto de importância político-cultural transcrito quase na íntegra pelo órgão regionalista *La Patria Gallega*, de 15 de julho de 1891, nos números 7 e 8, pronunciado nos Jogos Florais de Tui, em 1891. A base é a origem galega de Camões e, mesmo, a defesa de que a obra camoniana estaria escrita na variante galega da língua comum, o que andava já no ambiente galeguista (caso do artigo solidário com Portugal com que o periódico *A Monteiro* abre o seu número de 25-1-1890, logo após o *Ultimato*). No discurso alude também ao episódio de Inês de Castro, «un d'os cuadros mais fermosos e patéticos qu'un poeta pode concebir», em que julga parecerem ser «as inmortaes estrofas de Camoens» «eco d'aquela narrazón» (*Siervo libre de amor*, do galego Juan Rodriguez del Padrón), o que atribui a uma razão

«superior», a voz do sangue e o lugar comum de origem [ainda, vinte anos mais tarde, no *El Barbero Municipal* e numa fase de declínio da atividade galeguista, voltará a esta comparação e ao episódio de Inês («Plagio?, n.º 65, 7-10-1911»)].

Estabelece-se, também, um relativo paralelismo entre a Renascença lusa e o renascimento galego decimonónico. O carácter fundacional que o Ressurgimento tem na cultura galega fará com que Camões, símbolo a vários títulos de Portugal, da sua cultura e independência, da sua vinculação com a Galiza, do próprio carácter da sua obra, altamente canonizada, e modelo produtivo, conheça nesse período a sua maior centralidade na cultura galega. Em geral, quanto mais galeguistas os autores, mais exaltamento reivindicativo de Camões, o que se estendia a todos os âmbitos. São os anos da afirmação galeguista e da luta pela sua legitimidade. Portugal desempenha um poderoso papel de referente de reintegração, de emulação e de analogia, por vezes, frente ao referente de oposição que representa Castela/Espanha. Camões surge como símbolo, apesar do exposto na estrofe IV.10. Nesta atmosfera galeguista, que mostra familiaridade no galeguismo com a obra de Camões (nos mesmos Jogos Florais, outro líder galeguista, Brañas, aludia ao verso «esta é a ditosa pátria, minha amada», para referir-se à saudade da Galiza) e uma crescente apropriação, que filogaleguistas como Teófilo Braga reafirmam (*Camões e o Sentimento Nacional*, 1891, por exemplo), é publicado *Os Calaicos* (1894) de Florencio Vaamonde Lores, com *Os Lusíadas* como explícito e eloquente modelo, formal e ideológico. A obra estrutura-se em quatro cantos e cento e trinta e nove estrofes, cuja óbvia vontade de decalque se manifesta no paralelismo estrutural, na imitação de figuras e na transferência de um discurso épico ao ideário galeguista com vontade fundacional (MORÁN 2003). A *Revista Gallega*, vinculada ao grupo galeguista de Murguía, publica várias referências a Camões nesta altura, entre as quais o «soneto de Monterrei» (n.º 91 de 29-11-1896), sob o título «Soneto Gallego atribuído a Luís de Camões» (o que deixa ver as dúvidas sobre a autoria no prudente título e, ao mesmo tempo, a recusa de perder a oportunidade de aproximação), oitavas do Canto V «do mais grande dos poemas da literatura de todo o mundo: *Os Lusíadas* de Camões», referidas a Adamastor (que o diretor, Galo Salinas, transcreve num artigo sobre os festejos da Descoberta da Índia em Portugal e de afirmação de unidade

galego-portuguesa: «inda hoxe o Portugal é tan Galicia como Galicia é Portugal»). E, mesmo num caso em que a situação foi levada ao limite, na ofensiva espanholista contra a legitimidade galeguista por meio de ilustres agentes e representantes do polissistema espanhol, como a célebre controvérsia sobre as literaturas portuguesa, galega e espanhola com Juan Valera («á la gallega la condena á muerte, desde el momento que entiende que sus destinos son unirse á la portuguesa, ó cuando más dedicarse á los asuntos vulgares, propios de la gente popular», diz Murguía em «A Don Juan Valera», inserida em diversas publicações e que aqui tomamos de *La Tierra Gallega*, n.º 141, de 27 de setembro de 1896, mais uma prova da atenção regionalista das revistas galegas de Ultramar), Murguía reafirma-se, não reagindo, apenas defendendo a produção própria, mas replicando e pondo ênfase na patrimonialização de Camões e d'*Os Lusíadas*.

As evidências da receção camoniana estão também presentes nas traduções para espanhol do soneto *Alma minha gentil*, uma de Ramón del Valle e outra anónima publicadas em 1886 (*Alma minha gentil*, compilado por Alfredo de Carvalho e revisto por Xavier da Cunha) e nas versões galegas (tentativas infrequentes em geral: ainda em 1936 o periódico independentista *A fouce* critica a versão galega de versos camonianos feita por Caamaño Martínez, que, para eles, é «como traduzir Shakespeare ao inglês», n.º 87, maio, 1936), que Alberto Garcia Ferreiro publica de *Aquella captiva* em 1890 em *Círculo camoniano* (versão em que Dasilva deteta importante pendor racista, *Agália*, n.º 48, 1996) e Manuel Curros em 1893, as duas presentes no livro de Xavier da Cunha *Pretidão de Amor, Endechas de Camões a Barbara Escrava* (1893), a que pode ser acrescentada a versão «em asturiano (subdialeto de Boal) pelo Dr. D. Bernardo de Acevedo y Huelves», na realidade, uma forma oriental da língua da Galiza. Da Cunha faz uma significativa referência sobre o «ponto de aproximação» entre a «Serranilha» do Marquês de Santillana e as «Redondilhas» de Camões», que fora notado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (de que Joaquim de Araújo, o provável intermediário com os galegos, o informara) e ele mesmo, mas correndo-lhe «o dever de ponderar que, tanto S. Ex.^a como eu, fomos ambos precedidos por um estimável poeta [sic] da nossa vizinha Galliza. D. Manuel Murguía, num substancioso estudo», aludindo ao «Camoens y sus rimas», de que cita algum trecho.

A questão da origem vai-se alargando nesta altura, chegando também aos incipientes enclaves galegos além-mar e acrescentando-se igualmente o paralelo com Cervantes: no *El Eco de Galicia*, de Buenos Aires, em 1898 (n.º 233, de 10 de abril), aparece o artigo «La ilustre familia de los Caamaños», da autoria de Ramón Álvarez de la Brata. O contexto da guerra colonial em Cuba e a crise política finissecular ibérica parecem indiretamente presentes em alguns textos ou, pelo menos, condicionar a sua leitura; em *La Idea Moderna*, o 319.º aniversário da morte de Camões é referenciado inserindo um extenso artigo (n.º 2564, 14 de junho) assinado por Ramiro Blanco, convertendo Camões em *ibero* por raça, prolongando-o numa apropriação espanhola por via galega, que se alarga à tradução de alguns nomes ou palavras-chave (por exemplo, nos *Lusíadas a isla del amor*), além de narrar o episódio da salvação d'*Os Lusíadas*; destes, trata Blanco no último quarto do artigo, transcrevendo algumas oitavas em que o compara com Homero e Virgílio, e aproveitando para concluir criticando Voltaire, ao qualificar «el episodio más hermoso y admirable» o da «*isla del amor*».

A presença camoniana reativa-se com motivo de acontecimentos, como a visita da Tuna de Coimbra à Galiza em 1902, nos discursos dos galeguistas Tettamancy, Florencio Vaamonde, Carré (*Revista Gallega*, n.º 360 de 9-02-1902) ou nos textos antológicos de literatura portuguesa que pelo mesmo motivo *El Norte de Galicia* inclui, seleccionando a canção *Por meio de umas serras muy fragosas*, sem o carácter instrumental galeguista que era costume. Mesmo outros órgãos, como o pan-iberista compostelano *La Gran Patria*, «organo de la Asociación Hispano Americana», abrem com saudações efusivas aos «literarios portugueses», assinadas pelo diretor Becerra Armesto, citando as estrofes e I. E noutras publicações da altura, como na estival *La Temporada de Mondariz*, aparecem referências à origem galega de Camões ou a Inês de Castro n'*Os Lusíadas*. Nesta publicação do Balneario do mesmo nome, com nutrida presença de clientes portugueses, insere-se em 1904 um artigo, não assinado, intitulado «Camões e Caamaños», que se apoia nos dados achegados por «un excelente escritor portugués, Antonio de Campos Junior [*Luís de Camões*, 1901]». Discursos de entrada de académicos na Academia Galega refletem a consolidação da apropriação de Camões pela via linguística (LAGO GONZÁLEZ 1906) ou originária (PARGA SANJURJO 1907). Murguía responde

a este com a apropriação, *agora popular*, por parte de um representante do povo galego, d'*Os Lusíadas*, com uma estratégia comparativa bastante usada na época («Se hizo la experiencia de leer un canto de *Os Lusíadas* a un campesino gallego y lo entendió todo él, y mejor que si estuviese en castellano»). Camões ganha posição de figura indiscutida: mesmo em ataques à linha galeguista, sustentada na identidade linguística-cultural galego-portuguesa, e encarecendo a superioridade da literatura espanhola, a qualidade do poeta português não é posta em causa («Carta abierta al Señor Don Manuel Murguía», de Santiago Abella, emigrante em Buenos Aires, n.º 88, de 9 de agosto de 1907, de *Mondoñedo*). A eclosão do galeguismo prolonga-se mesmo noutros momentos ou mesmo no *El centenario del Quijote en Galicia* (1905) em que LUGRÍS publica «Cervantes y Camoens», afirmando a galeguidade dos dois. E é mesmo utilizado como modelo por algum poeta no início da sua carreira literária, caso de Noriega Varela («Ó meu difuntiño», sobre a base de «Alma minha gentil», *Montañasas*, 1904).

Ao lado da profusão com que a figura de Camões é tratada, a reprodução da sua obra nos meios galegos não corre paralela a tão grande interesse biográfico e poucas vezes os seus textos são transcritos, apenas invocando razões estéticas: os agentes galeguistas estão mais preocupados com a legitimação aproximativa de Portugal; nas polémicas linguísticas e ortográficas da altura, textos de Camões aparecem para mostrar a afinidade das duas variantes da língua, casos de Florencio Vaamonde, através dos seus pseudónimos: *Ortófilo* em vários periódicos, como *El Regional* (9, 16, 20 e 24 de janeiro de 1894), reproduz versos d'*Os Lusíadas*, afirmando estarem escritos «en un gallego digno de tomar por modelo»; «este si que es gallego puro y correcto». «Curros ni Ferreiro no lo hubieran escrito mejor»; por vezes, o uso desses textos demonstrativos serve também para amortecer as interpretações dos Cantos III.19 e IV.10. No número 53, de 15 de março de 1896, R. (Salinas Rodríguez, ou, talvez, Martínez Salazar) dá um texto d'*Os Lusíadas* (III.1.2) no original e adaptado para a ortografia que eles usavam, ao lado daquele, em que pretende mostrar por comparação a unidade de língua. O procedimento é introduzido por um comentário em que Camões é tratado por valente, e, subtilmente, denomina-se «desvio» as referências camonianas de «sórdidos» e «duro bando», sem as citar. R. apela a que não seja entendida

a apropriação a que procede como um «corretivo» ao poeta. *Fulvio Vergodense*, na *Revista Gallega*, n.º 65, 31-05-1896, transcreve a letrilha «Trocae o cuidado» «en galego», ao lado da de Bocage *Canção à Morte de Ignez de Castro*, vínculo de união com o repertório galego. Camões está presente em coletâneas de periódicos ou unido a outros autores, caso do largamente citado Garrett e o seu poema de canto ao vate (por exemplo, *Revista Gallega*, 299, março de 1899).

Num texto em parte balanço da atividade literária galeguista no século XIX, *Literatura Gallega* (1911), numa altura de menor capacidade de ação, E. Carré Aldao oferece várias das dimensões marcantes de Camões para o galeguismo: sem citar a fonte, reproduz o argumento Murguiano: «Camoens bien vale lo que Cervantes»; comentando a analogia que alguns detetam entre *A campana de Anllons* («difícilmente podrá nuestra literatura enorgullecerse de outra joya semejante») e as quintilhas do *Super flumina* camoniano, alude a *Os Calaicos*, «cuyas estrofas parecen moldeadas en los mismos troqueles en que el gran Camoens fundió las soberbias octavas de Os Lusíadas»; e, a propósito da obra de Vaamonde, usando o recurso de que o português é o galego evoluído, a frase de Herculano por vezes invocada pelo galeguismo e a admiração e tratamento da obra camoniana pelos galegos, anota, como antes Murguía fizera: «Hoy, *Os Lusíadas*, por su lenguaje, que es el nuestro de estos tiempos, pertenece más á la literatura gallega que á la portuguesa actual»; transcreve o soneto de Monterrei («Anónimo, atribuído a Camoens»: Florencio Vaamonde será o primeiro a notar que não podia atribuir-se ao poeta, no *Resume da Historia de Galicia*, 1898); e cita, p. 512, Juan Núñez Camanes e Vasco Pires de Camões na nómina de autores galegos, embora não os vinculando ao seu provável descendente.

Com o início de uma fase abertamente nacionalista e progressiva, a partir de 1916, o vigor da presença camoniana será substituído por Junqueiro, Eça, Eugénio de Castro, e, acima de todos, Teixeira de Pascoaes. Camões está presente em amostras antologais (a bonaerense *Céltiga*, «Busque amor novas artes», 10-10-1929; *El Pueblo Gallego*, «A formosura d'esta fesca serra», ilustrado pelo pintor Maside, 29-03-1933; *Resol*, «Endechas a Bárbara escrava», abril, 1933); na poética de escritores novos (Aquilino Iglesia Alvariño, *Señardá*, 1930, ver Dasilva, 2001a; Bouza Brey, que, em 1936, afirma ser Camões um dos seus clássicos

preferidos, na autopoética que faz para Filgueira Valverde para uma *Antoloxía da Poesia Galega*, Filgueira, *El correo Gallego*, 17-7-1992). É a insistência, legitimadora muitas vezes, na sua origem galega a que salienta na altura e durará até hoje (FILGUEIRA VALVERDE 1925; 1968; «Camoens es de estirpe gallega», *Céltiga*, 11, 28-2-1925, por «Um correspondiente de la Geográfica de Lisboa»; (CARRÉ ALDAO 1925), já crescente em Portugal (SILVEIRA 1927) e alargada ao exterior do sistema (de A. Bell, *Luis de Camões*, 1923, a G. le Gentil, *Camões*, 1954, com alusão a IV.10 incluída), e propiciando igualmente a apropriação espanholista (*Las mejores poesías líricas de los mejores poetas. XXII. Camões*, 192?). Com o reitor Rodríguez Cadarso e a criação de determinadas instituições (o Centro de Estudios Regionales e o Instituto de Estudios Portugueses, impulsionados por galeguistas), Camões começa a estar presente na Universidade de Santiago, como provam, em 1933, as *Líricas Escogidas*, com seleção e prólogo do seu titular na altura, António Sérgio, publicando a écloga *Que grande variedade vão fazendo; Sobolos rios que vão; Vinde cá, meu tão certo secretário*, as endechas *A Bárbara escrava* e as glosas de *Descalça vai para a fonte* e *Na fonte está Leonor*.

A popularidade camoniana é visível em usos paratextuais e recursos literários (Cabanillas, o «poeta galego da Raça», saúda os «Escolares Lusitanos» coimbrões — *A Nosa Terra*, n.º 64, 31-5-22 —, aludindo ao «lírico Mondego» e afirmando: «fálanos, como nosa, a vosa groria; o voo de Sacadura e de Coutinho / “por mares nunca dantes navegados” / os héroes inmortaes / da epopeia sin par das Descobertas») e em estudos como o citado de Bouza Brey na *Nós*, 1935. Aumenta o simbolismo Galiza-Portugal-Rosalía-Camões: o emigrante Vidal Carrera, em representação da Juventud de Galicia, propõe como prova de irmandade galego-lusa à Câmara de Lisboa erigir um monumento a Rosalía na cidade e outro a Camões na Corunha, o que não se concretizará (*El Pueblo Gallego*, 22-03-1924). A saudade é um vínculo habitual (ver «Carta-prefácio» de Júlio de Lemos a *Señardá*: «a saudade, esse “tormento puro, doce e magoado”, como lhe chamou Camões, essa labareda sempre vivaz no peito de galegos e portugueses, que como ninguém a experimentam e definem»).

Em 1924, nos inícios da ditadura de Primo de Rivera, é a Real Academia Galega, na altura desprestigiada aos olhos nacionalistas, que organiza na

Corunha uma homenagem, a que se junta a Unión de Artesanos, a que, convidados Teixeira de Pascoaes e Eugénio de Castro, entre outros, apenas este, decano da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Coimbra, que presidiu aos atos, assistiu, e que contou com importante presença institucional. O número 166 do *Boletín* da RAG («La RAG ante el IV Centenario de Camoens») exalta o poeta, «cuya ascendencia galaica es inmarcesible honor de nuestra tierra y nuestra raza», e sublinha «el carácter de fiesta de aproximación galaico-lusitana». O presidente da RAG, Ponte Blanco fez uma breve alocução, numa linha galego-luso-espanhola, seguido do galeguista LUGRÍS Freire, em cujo discurso, o único na língua comum juntamente com o de Eugénio de Castro, citou versos da lírica e épica camonianas, «moimento clásico e modelar da nosa literatura», cuja forma linguística, afirmou, «é a do noso verbo», sentenciando: «non se pode ser bon escritor galego sin lêr e estudar primeiro a Camões». LUGRÍS estende ao campo político o sentido de apropriação galeguista unindo Pondal e Camões como os «glorificadores» das gestas maiores da humanidade depois do nascimento de Jesus, protagonizadas por um galego, Colombo, e um português, Vasco da Gama, cujos descendentes «non podem cobizar cousa millor nin mais dina dos seus groriosos antepasados proclamando ser o ato uma «festa da raza, unha homenaxe ao mesmo ideal que s'acende nas almas portuguesas e galegas» e *Os Lusíadas* «fermento da federación, en que libres e donos do que privativamente sexa cada un, nos amostremos ao mundo como verdadeiros irmás». Interveio García Acuña, com discurso da perspectiva hispano-lusa, representando o cônsul, que não pôde assistir; também o Marquês de Figueroa, falando da origem galega do poeta, da saudade e da matéria de Bretanha como elementos participados pelas duas comunidades, e indicando que, «para todas las hispanias» e não só para as «gentes galaicas y lusas», para quem não há fronteira e sobre as quais evoca os «tiempos gloriosos en que éramos unos», é Camões, citando Oliveira [Martins] «verdadero genio de nuestra civilización peninsular». No *Boletín* é transcrito «A Fala», de Pondal, lido por LUGRÍS; sintetizada a intervenção de Eugénio de Castro, que considera os territórios galego e português o prolongamento um do outro, e Camões, «gloria portuguesa» «pero gloria también de Galicia», lendo depois o discurso intitulado «Boceto

Sentimental del Autor de *Os Lusíadas*»; encerrou os atos o vereador galeguista Carré Aldao.

O órgão nacionalista *A Nosa Terra* abre com um editorial o seu número 206, de 1-12-1924, indicando, na linha de LUGRÍS, *Os Lusíadas* terem dado «espresión a consciencia da nazonalidade portuguesa cando a cobiza do unitarismo ibérico tanto levaba traballando na desnazonalización do seu pobo», e Camões ser o «poeta lumioso que sentindo toda a indomável resistencia da raza á se sometere á estranos poderes, acendéu nas xeneraciós dos seus compatrianos os podentes ímpetos da independencia nazonal que á nada nin á ninguén se dobrega», cujo corolário é a invocação da unidade linguística e cultural. Na continuação, é transcrito o Canto III.120-135 e comentada «A festa do homenaxe a Camoens», no dia 27 [de novembro] no Teatro Rosalía Castro, sendo salientada a intervenção do «noso irmán LUGRÍS Freire», criticada a de GARCÍA ACUÑA («Ao noso modo de ver, o Sr. GARCÍA ACUÑA conoce pouco da obra do grande poeta portugués») e destacados os comentários galeguistas do Marquês de Figueroa, a leitura de *A Fala* e a intervenção de Eugénio de Castro sobre a identificação galego-portuguesa e a consideração de Camões também como glória galega. No mesmo número, censura-se a homenagem que «intelectuales» espanhóis fizeram ao poeta em Madrid, arguindo-se que desconheciam o poeta, que ignoravam «que en Galicia vive o verbo de Camoes, falado ainda por cerca de dous millós d'habitantes» e silenciam «que era descendente de unha nobre familia galega, que foi servir ao señor don Fernando contra do rei don Enrique de Castela», concluindo que perderam a oportunidade de homenagear Galiza e Portugal. A cumplicidade galego-lusa alarga-se a utilizar portugueses como testemunhas [(Eugénio de) «Castro pode decir se o agasallo de Madrí tivo semellanza coa emoción que os galegos demostramos polo épico lusitán, na cerimonia da nosa Academia. Naturalmente: comulgábamos a enxebreza do mesmo verbo nativo»]) ou parceiros no combate antimadrileno/espanhol («¡Boh! Que baduen canto queiran. Leonardo Coimbra xa lles deu nos cotelos. Foi golpe de mestre») e a defender Portugal das ofensas galegas, reiterando a afirmação da irmandade.

A este uso nacionalista abertamente político da figura de Camões, por várias vias, unem-se outros, como a associação com o autor do *Hino Galego* (*A Nosa Terra*, n.º 234, 1-3-1927, sobre a conferência «Eduardo

Pondal e a Poesía Galega», ditada em Buenos Aires por X. Sigüenza) e conhece também correspondência lusitana (excerto de «À Galiza» de Augusto Casimiro, dedicado a R. Cabanillas, *A Nosa Terra*, n.º 209, 1-2-1925).

Há outras direções no uso da figura de Camões. No dia 12 de agosto de 1934, celebrou-se o «día de Portugal en Vigo», sendo inaugurada uma estátua dedicada ao poeta, com a assistência do embaixador Mello Barreto, o diretor da Exposição Colonial do Porto e o ministro do Trabalho espanhol. Teve lugar um ato militar, com discursos em louvor do vate, acompanhados de «vivas a España y Portugal», segundo informava o jornal conservador espanhol *ABC*, acrescentando que Barreto falou d'*Os Lusíadas*, celebrando também a «“Galiza” literaria de Curros Enríquez y Rosalía de Castro». A imprensa lusa também acolheu a notícia (*A Ilustração*, n.º 209, 1 de setembro 1934).

No livro mais emblemático do galeguismo, *Sempre en Galiza*, do líder Daniel R. Castelao, síntese também do pensamento político dominante no nacionalismo galego do pré-guerra, Camões é, dentro do quadro galego-português, o autor mais citado, juntamente com Sarmiento, Rosalía, Feijó, Murguía e Brañas. Castelao alude várias vezes a Inês de Castro («o simbolo do noso reinado moral no além-Miño — un reinado tan sublime como foi o do poético don Sebastián, porque se funda no xenio que nos identifica e que algún día nos axuntará de novo. Os amores galaico-portugueses sempre foron tráxicos, verdadeiros, e non se borra o sangue que os afogou. Ese sangue trocouse en fronteira de moito proveito para Castela e de moitos males para Portugal e Galiza»), mas a filiação galega é basilar: contesta, em relação a ela, a «inxuria» de Sá de Miranda e Camões, «esquecidos de que lle debían a Galiza o seu sangue e o seu xenio»; utiliza-a a propósito dos que negam capacidade da Galiza para a poesia épica («o sangue e xenio de Camões eran galegos»); argui com ele o seu hispanismo integrador face ao que julga espanholismo imperialista, referindo trechos do Canto III, incluída a estrofe 19 e os primeiros versos da 20; com base camoniana, e pascoalina, reflete sobre a saudade («o sentimento que abrangue a Portugal e a Galiza n-unha soia eternidade»; «Portugal, “non movido de premio vil”, realizou ilusión cósmica da Galiza, creada no cabo Finisterre, onde a alma viaxeira do mundo antigo se asomaba ao Misteiro») «que terá curación o día que se borre a fronteira

que riscou Alfonso VI: o dia que os galegos e os portugueses volvamos a xuntarnos para falar e cantar n-un mesmo idioma». A Portugal critica o seu «mimetismo degradante» de Castela, metidos já os portugueses, «a decir de Camões,» «no gosto da cubiza», ainda que «en alarma e desconfianza constantes [...], «fazendo inútil “o consello” do poeta (e cita os quatro primeiros versos do Canto X.152), vivendo até hoje «na “apagada e vil tristeza” coa que un dia se eclipsou en Alcazarquivir». Na desejada conciliação galego-lusa, volta a aludir ao Canto III.17 para ver «Portugal e Galiza como cerebro da Hespaña...», acrescentando logo: «dentro de Portugal quedounos a metade da nosa terra, do noso espírito, da nosa língua, da nosa cultura, da nosa vida, do noso ser nacional; e nunca reconhecemos, de grado, o dereito dos portugueses a pedirnos un pasaporte cando atravesamos o Miño nin o dereito de Hespaña a impedir que os portugueses entren libremente en Galiza. Queremos vivir unidos como vivimos nos séculos que seguiron â primeira e verdadeira independencia de Portugal». A saudade da Galiza e Camões estão ligados nas páginas finais, que incluem trechos que constituíram o seu discurso mais célebre, «Alba de Gloria», de 25 de julho de 1948, no Dia da Galiza, em Buenos Aires: «¡Cómo se tornan tristes as alegrías evocadas no desterro! [...] E como para min é certo o que dixo un gran poeta da nosa estirpe: “Sen tí perpétuamente estou pasando / nas mores alegrías, mor tristeza.”»

No pós-guerra, cresce a progressiva atenção à obra de Camões como objeto de estudo. Em 1940, Otero Pedrayo participa no *Congresso do Mundo Português. Memórias e comunicações apresentadas no Congresso de História dos Descobrimentos e Colonização*, com «Camões, poeta do mar» (ver Dasilva 2001a), interpretando *Os Lusíadas* como crónica marítima de anelo renascentista de conhecer o mundo, texto de «fraterno amor á terra, ao espírito, ao senlleiro destino de Portugal». Otero julga *Os Lusíadas* sustentarem-se por vezes no mundo medieval e outros numa mundivisão renascentista, vendo na obra dois «sentimentos — *atlántico* e *mediterráneo*». O autor recria uma ideia saudos(ist)a do mar a partir da obra abrangente da ilusão galega e portuguesa, e uma perspetiva do sentimento poético comum de raiz céltica, já formulada por Murguía, sobre o «Mar português», «unha fidalga e adusta predestinación no sentido da liberdade».

Em 1951 saem à luz duas histórias da literatura, uma de Varela Jácome (*Historia de la Literatura Gallega*), que trata da figura de Vasco Pires de Camões, «antepasado pontevedrés del autor de *Los Lusíadas*», e a outra do galeguista Fernández del Riego (*Manual de Historia de la Literatura Gallega*, que alude ao decalque que aprecia em *Os Calaicos*). No *Diccionario Biobibliográfico de Escritores (1951-1953)*, Couceiro Freijomil reserva um verbete para «Vasco Pérez de Camoens», citando o Marquês de Santillana e o descendente Luís de Camões. M. Fernández Rodríguez escreve sobre «El Origen del apellido Camoens», no *Boletín de la Universidad Compostelana*, (n.º 64, 1956), apoiando-se nos trabalhos de Joaquim da Silveira e de Fernández Villamil («Los Camoens en Pontevedra. Dos documentos y un comentario», número especial de julho de 1953 do centenário do *Faro de Vigo*) e em documentação medieval, sustentando a origem em *Camos* e não em *Caamaño*. No número especial que o *Primeiro de Janeiro* dedica ao poeta em 10 de junho de 1953, Otero Pedrayo, «a mais alta figura da intelectualidade da Galiza» e «outro grande intelectual galego, José Filgueira Valverde», evocando «o solar galego dos Camões», título do seu contributo, participam na homenagem ao «génio e à universalidade do Poeta, que tanto é de Portugal como da Galiza, pois para a ser mais estreita a irmandade dos dois povos até Luís de Camões nos é comum». Em «No encanto da harmonia camoniana» (DASILVA 2001a) Otero vê, na obra do poeta, um saudoso dizer adeus à ilusão da Idade Média, com a presença da «cinzelada taça do adeus» com que «sacrificou ao ideal feminino do lirismo galaico-português», e anota a atualidade do seu sentido da Europa.

Filgueira, galeguista, mas com um percurso posterior ligado ao franquismo, dedica atenção nestes anos a *Alma minha gentil, que te partiste* (Braga, 1955/Corunha 1961, *Primera y segunda asambleas lusitano-gallega: Actas y comunicaciones*, 1967), defendendo tratar-se de um poema de amor paternal, tese presente no seu *Camoens*, de 1958 (Labor, 2.ª ed., 1975, Editora Nacional; ed. em português, Almedina, 1981), reeditado em 1993 pela Junta da Galiza, em luxuosa edição, com introdução do presidente, Fraga Iribarne, que salienta a origem galega do poeta, o canto a Inês de Castro e a compartição do autor: «Por innegable parentesco lingüístico, los gallegos podemos estimar al célebre autor de *Os Lusíadas* como algo muy próximo a nosotros; un clásico insuperable de

nuestra literatura, que nació en Lisboa, pero tenía sus raíces entrañables en esta otra esquina del Finisterre», «donde — más que en ningún outro lugar del mundo, según creencia muy antigua — la tierra se acaba y el mar comienza, y donde Febo reposa en el Océano». Fraga observa o texto à luz do novo contexto político, julgando «la obra del insuperable evocador épico del Reino Lusitano, por ser inmortal y entrañable patrimonio de los dos Estados Ibéricos, que hoy más que nunca deben relacionarse “ultrapasando toda fronteira histórica”, en el seno de la Unión Europea [...]. Así, el frente atlántico que habitamos deberá ser, por fin, “o cume da cabeça de Europa toda” [...]».

A perspectiva de Filgueira é luso-espanhola no quadro relacional, já desde o «Liminar»: «nuestros lectores», diz, classsificam Camões «como a un extranjero» face ao que indica ser «nada menos que un clásico español», e soma à origem galega e à autodefinição do poeta como «hespanhol» a frase de Maeztu: «donde acaban los Lusíadas comienza el Quijote» para alicerçar a apropriação («Camoens merece ocupar en la historia de nuestras letras y en la estima de nuestros lectores un lugar inmediato al de Cervantes») e «traerlo al caliente hogar de las letras propias».

A obra, com sistemática comparação com poetas espanhóis, trata da vida do poeta que «encarna el espíritu de su pueblo», da origem em Camos e dos primeiros Camoens, para depois focar «La lírica y su canon», o caráter híbrido da sua formação, entre medievalismo e renascentismo, o cultivo poético das formas menores, o seu humanismo e formação clássica, a língua na «poesía literaria», o virgilianismo, no plano poético, o paradigma humanista, o seu exotismo, etc., e salienta o seu papel «al salvar y fijar la lengua de su Patria» num momento crucial. Afirma o amor, a natureza e a história serem os temas condutores da sua obra; foca a sua Lírica, observando na tradicional características do lirismo galego-português (duplicidade, motivos temáticos, saudade...); quanto ao *Super flumina*, volta sobre a saudade, aludindo aos estudos de Ramón Piñeiro, e começando a traduzir vários dos textos que comenta. No que diz respeito ao bucolismo, atribui a escolha do nome Vasco, que julga a voz do poeta, à origem em Vasco Pires de Camões; e vê no verso *Porque a tudo Amor se obriga*, de *Na fonte está Lianor*, um elo «con la idea del Descalça vai pela neve», detetando nesta figura ecos de Inês, e assinalando Rosalía entre os

imitadores das «Letrillas» da donzela Leonor. Também à história de Inês atribuirá, no capítulo dedicado a «la lírica del arte mayor», «Vão serenas as ágoas», «frente a la teoría autobiográfica». Julga, citando Rüegg, *Os Lusíadas* «el mayor poema histórico-nacional que existe, una de las más nobles epopeyas de la literatura universal, y, entre las del Renacimiento, aquella que más impregnada se halla de la grandeza del antiguo espíritu helénico y latino y renueva sus formas de manera más feliz», acrescentando ser «paradójico que corresponda a un português crear la obra maestra de la épica literaria que las Españas no tenían»; no meio de um tom exaltador, critica uma linguagem poética pouco versátil e «decires poco caracterizados». Atende ao episódio de Inês de Castro, «degollada por orden de Afonso IV», «receloso de los supuestos manejos pro-castellanos de la familia Pérez de Castro», em cujo quadro paisagístico vê ecos da cantiga de amigo, e volta outra vez à obra de Rosalía para ver nela uma derivação do discurso do velho do Restelo, no «breve y sonoro poema *Los Tristes*». O livro encerra tratando o teatro e o epistolário, concluindo com a afirmação de Castela como irmã de Portugal, vendo-a elogiada por Camões, nos Cantos X.139 e VII.29 e na Écloga I, e do poeta como «clásico castellano e espanhol» (já nas edições posteriores à Labor, cita March, *Camoens clásico español*); e, afirmando: «si la historia de nuestra épica carecería de “clave” sin la obra de Camoens, la lírica de Camoens no puede explicarse sin la poesía castellana», conclui: «Por tres motivos há de ser incluída en la historia de nuestras Letras: por lo que de ellas recibe, por lo que en ellas representa y por cuanto sobre ellas influye.» «El legado de Camões» e «Guía bibliográfica», encerram a obra que, em 1993, se acabou de imprimir a 10 de fevereiro, «año en el que se conmemora el 500 aniversario de la arribada de la Carabela *Pinta* a las costas de Baiona».

A figura de Camões como presença referencial da cultura e da identidade portuguesas, reflete-se no monográfico que a revista *Vida Gallega* (n.^{os} 752-753, 1959) dedica a Portugal, em vários dos principais autores de linha ou antecedentes galeguistas: de Vicente Risco, que abre com uma alusão ao exemplar que na sua casa havia d'*Os Lusíadas*, a Fernández del Riego, que vincula virtudes raciais e origem galega do poeta. C. Martínez Barbeito anuncia um trabalho, «Lo español en Camoens» e alude a trabalhos recentes de galegos como Viqueira Barreiro,

«El Lusitanismo de Lope de Vega y su comedia *El Brasil Restituido*», em *Brasilia* (5, 1950), ao *Camoens* de Filgueira e «A obra espanhola de Camões», de Vieira de Lemos e do corunhês J. Martínez Almoyna; Otero Pedrayo intitula «Por mares nunca de antes navegados» a sua crónica de Portugal e da expansão ultramarina com ecos da saudade a partir desse verso; Álvaro Cunqueiro invoca nas suas «Memorias lusitanas» com orgulho «o sórdidos galegos, duro bando»; «no niego que me gusta», diz, ver aparecer o sórdido galego, «terco, cabezón» nas oitavas camonianas; «si yo escribiera alguna vez una historia de mi país [...] titularía Los gallegos, duro bando». Iglesia Alvareño alude a Inês de Castro, lembra Noriega Varela recitando *Sete anos de pastor Jacob servia* e a evocação da *Alma minha*; *Espinacho* (Chao Espina) traça novo paralelo entre Cervantes e Camões. Assinando como Chao Espina, alude, em versos em português, ao «Cantando espalharei», Adamastor ou, sobretudo, a Inês de Castro. Significativamente, pois talvez denuncie ciclos formativos diversos, «El tema de Ines de Castro» do autor mais novo, Manuel María, fala do «cuello de garza» (como num poema posterior dedicado a Inês) sem referência camoniana.

Da mesma data é a *Escolma de Poesia Galega*, II, de Álvarez Blázquez, que alude a Vasco Pires de Camões sem correspondê-lo ao poeta e que inclui o soneto de Monterrei, insinuando a autoria de um nobre ligado à corte dessa povoação. Nesta altura, Ernesto Guerra da Cal no seu *Lua de Além-Mar* (1959, com prólogo de J. do Prado Coelho) dedica o seu «tríptico» inicial a Charinho, Camões e Rosalía; e na «Cantiga a Luís de Camões», na revista *Gil Vicente* (vol. XIII, 2.^a série, n.ºs 5-6, 1962), invoca o poeta como «Pobre Grande mestre do Sonho», de quem a voz lírica quer ser «leal servidor».

No número dedicado ao V Centenário do Infante, «De mar a mar», da revista *Céltica — Cadernos de Estudos Galaico-Portugueses*, impulsionada por Oliveira Guerra no Porto em inícios da década de sessenta, o galego J. M. Castroviejo escreve sobre o mar em *Os Lusíadas*, e sobre o conhecimento camoniano e a vocação marítima lusa; e Hugo Rocha aborda «Eduardo Pondal, o mais alto expoente do lirismo céltico da Galiza», com base em Murguía.

Durante o tetracentenário d'*Os Lusíadas*, Cunqueiro publica o artigo «Cuatrocientos años por mares nunca navegados» em *La Vanguardia* (6-

2); dois dias mais tarde, no *El Progreso* e dois antes, no *Arriba*, publica um texto evocador, no tom contístico do autor, imaginando um Camões que acaba de ver impressos *Os Lusíadas*, voltando a afirmar o seu gosto pelos Cantos III.19 e IV.10 («los veo humildes y fieles, pobres pero tercos») e asseverando não haver «cronica de Portugal sin una historia de amor». O texto evoca também Inês de Castro e motivos habituais em intelectuais galegos em relação ao canto épico: o mar, como saudade e nostalgia de antigo esplendor. Similar em trechos e perspectivas é o «El Lusiada Luís de Camões», que dá à luz em *La estafeta literaria*, n.º 507, 1-1-73, recriação fabulada sobre *Os Lusíadas*, em que insinua «reminiscencias dantescas» e que, face à *Eneida*, considera dar a história já cumprida: «nos dijo como se hizo la nación portuguesa, y ahora parece prever su terrible final». E volta ao Canto IV.10: «se ha olvidado, “en la occidental playa lusitana”, de su sangre gallega, y nos saca a sus paisanos aquello de “a vosotros tampoco os quita el miedo, / oh sórdidos gallegos, duro bando. Soy de los que no se quejan de venir así en *Os Lusíadas*, sórdido y duro, com tal de estar allí. Cuando la obra es enorme, enormemente hermosa, y según Croce el mayor poema heroico moderno y de todos los tiempos, lo importante es participar...»».

No mesmo ano, o número 35 da revista da editora (e grupo) Galaxia, *Grial*, abre com «Camões 72. Proba de ensaio sin aleluias», de Landeira Yrago (autor do «Elucidário» da *Obra Completa de Camões*, Aguilar, Rio de Janeiro, 1963), sobre o carácter enigmático d'*Os Lusíadas*, indicando que a emoção camoniana expressa «esa busca caída da conciencia no máximo». No número 37, aparece «O poeta Camões», de Rodrigues Lapa, antes publicado no *República*, «polas interesantes referencias que fai á raíz galega de dous grandes escritores portugueses», Camões e Pessoa, o que, segundo Lapa, põe em relevo que «as maiores realizações literárias surgidas no noroeste peninsular devem-se ao génio criador galego-português», vendo nas «injúrias» de Sarmiento uma «afronta» «lavada», por Filgueira e «pelo ensaio de Landeira Yrago, no qual «sustenta a mensagem futurista, europeizante do poema camoniano, aproximando-o sagazmente da *Mensagem*»».

O na altura denominado Instituto de la Lengua Gallega da USC une-se à homenagem. Na «Presentación» do IV centenario d'*Os Lusíadas*, no seu «1572-1972. Programa de la conmemoración y catálogo de la exposición

Bibliográfica (marzo de 1973)», afirma-se que o ILG, fundado em 1971, «entre cuyas finalidades el estudio de temas de Filología gallega y portuguesa», considerou «justo y oportuno sumarse» às comemorações de «la gran epopeya camoniana, que constituye la cima más alta de la épica renacentista peninsular». Invocam-se as «huellas» do poeta em Rosalía e Noriega e citam-se *Os Eoas* e *Os Calaicos*, «en las que Pondal y Vaamonde se muestran epígonos tardíos pero entusiastas, del excelso poeta portugués», como obrigação para a homenagem ao também indigitado como «clásico de las letras españolas». A homenagem consistiu num ciclo de conferências com Maria de Lourdes Belchior, presidente do IAC (Instituto de Alta Cultura), instituição que colaborava nos atos — «A problemática religiosa na lírica camoniana» —, Vitorino Nemésio, «A fúria e a paz n’*Os Lusíadas*», e Filgueira, «Camoens clásico castellano», em março de 1973; e numa exposição dos fundos da USC, com as primeiras edições das *Rimas* e d’*Os Lusíadas*, «obras menores», «traducciones», «la cultura en Portugal en el siglo de Camoens», com textos do século XV e primeira metade do XVI, «obras literarias inspiradas en Camoens», «Estudios sobre la vida y la obra de Camoens» e estudos sobre as Descobertas portuguesas. Filgueira ainda comentará para o *Colóquio* alguns dos textos e eventos que julga mais representativos daquele ano («Bibliografía do IV Centenario Camoniano», n.º 20, 1974).

Machado da Rosa, em «Camões e Rosalía», *Atenea* (1-2, 1973; também *Agália*, n.ºs 73-74, 2003), em termos de «cultura galaico-portuguesa», entende «apontar um facto [...] que eludiu a atenção da crítica até hoje»: «eles são radicalmente irmãos», reivindicando a exumação e análise do original impresso de «Dende as fartas» no *Jornal de Viagens*. A força do poema, diz, tem base na empatia que o impregna, «fecundada pela premonição consciente ou inconsciente e tão dolorida quanto esperançosa, de um destino histórico comum: o apreço dos vindouros e a gratidão do seu povo». O poema da sua autoria é uma «glosa» de uma estrofe de Rosalía e dos tercetos de *Erros meus, má fortuna, amor ardente*, e apresenta Rosalía e Camões como os poetas da Raça, «forte, imortal-Galiza e Portugal», num desenvolvimento de crítica anticapitalista. Nesta linha vinculativa está o texto de Filgueira «Camoens en Rosalía», *La Voz de Galicia*, 9-12-1985, depois em *V Adral*, 1989, e o de Montezuma de Carvalho, J.: «Rosalía de Castro festeja Camões», *Atas do Congresso*

Internacional de Língua, Cultura e Literatura Lusófonas, VII-IX, in *Temas de O Ensino*, n.ºs 27-38, antes n' *O Arrais* de Peso da Régua, além de Teixeira de Pascoaes. «Dende as fartas» é incluído por A. Ruivo Mouzinho em *Camões Grande Camões*, 2002, em que Dasilva observa a falta de mais poemas galegos (*Boletín Galego de Literatura*, n.º 30, 2003). Fora do âmbito cultural galego, um autor desta origem trata assuntos camonianos na altura (VIQUEIRA 1972).

A atenção analítica a Camões, continuada (por exemplo, Rios Panisse, «Análise estatística de três sonetos de Camões», *Revista Letras*, de Curitiba, n.º 27, 1978), renova-se em 1980.

Filgueira Valverde aparece numa posição central, como organizador de eventos (Semi-nário-Colóquio sobre Camões celebrado em Pontevedra, com a participação, entre outros, dele, Ramón Piñeiro, Jacinto do Prado Coelho, Carvalho Calero e Álvaro Cunqueiro — ver *Grial*, n.º 69, Julho-Setembro, 1980 —, com um texto publicado na revista universitária poética *Dorna*, n.º 5, 1982, em que o escritor julga ser o sobrenatural «parte esencial» da epopeia camoniana, salienta Adamastor como «grandiosa» criação, aludindo à influência d'*Os Lusíadas* em Roy Campbell e o seu *Adamastor*, e no *Rainha Morta* de Henry de Montherlant, e significando Camões como poeta do amor), acolhedor, como diretor do *El Museo de Pontevedra*, de textos sobre o poeta («Camões jogava o chincalhão», de Santos Junior, n.º 34, 1980) ou de apoio a estudos sobre o mesmo (Galvão Borges sobre a origem dos Camões, ver «Memoria», *El Museo*, 1981), divulgador («A ave dos Camoens», *Faro de Vigo*, 2-XII-1979; in *Segundo Adral*, 1981; «Ainda sobre o nome e a ascendência de Camões», *Bracara Augusta*, XX-XIV, n.º 77, 1980); ou conferencista noutros lugares, como nas *Cuatro lecciones sobre Camoens*, com Zamora Vicente, Prado Coelho e Aguiar e Silva, organizadas pela Fundación Juan March (www.march.es-conferencias-antiores-voz.asp?id=1280) e publicadas pela editora Cátedra (1981), em que fala sobre «Camoens, clásico español». No número 70 da *Grial* aparece «Luis de Camoens e algunhas olgas suas na poesia posterior», de Lois Vázquez, que considera o poeta pouco conhecido na Galiza, oferece uma síntese biográfica e trata, sobre o lírico, temas e formas e crítica social; e, sobre o épico, a motivação religiosa e a doutrina oficial, anotando, com base em Filgueira,

a falta de unidade histórica e a influência em Lope, Tirso, Xavier de Matos e Tomás Ribeiro.

Xosé Lois García abre o número 12 de *Hora de Poesía*, 1980, com «Aproximación a la vida, pensamiento y obra de Luis de Camões», aludindo à ascendência galega e parecendo atribuir o soneto de Monterrei a Vasco Pires de Camões; vê na obra a denúncia da nova classe burguesa portuguesa e do monopolismo ideológico «enarbolado» pelos jesuítas. Sublinha o seu nacionalismo contra a «expansión imperial de Castilla», as suas conceções espaciais, filosóficas e mitológicas e a sua influência nas literaturas lusófonas, citando, no caso galego, Rosalía, Pondal, Vaamonde, Lugrís e Noriega, para concluir ser Camões «el centro del reencuentro de los países que componen la comunidad de expresión galego-portuguesa».

Camões aparece citado em *Com Pólvora e Magnolias*, um dos livros mais emblemáticos logo depois da morte do general Franco, a abrir uma das três secções: «erreí todo o discurso de meus anos». O seu autor, X. L. Méndez Ferrín, atual presidente da RAG (2010), tem dedicado atenção à figura do autor, focando-o da perspetiva galeguista e apropriatória, especialmente em colaborações no *Faro de Vigo*: em «Camões é noso», 13-VI-1994, fala do «mellor poeta portugués de todos os tempos»: «Son chegados os tempos en que os galegos nos sumemos de verdade á conmemoración. Porque a lingua de Camões, na segunda metade do grande Século do Renacemento, aínda non estaba moito alonxada da xente e da fala galega», recomendando, para verificá-lo, a leitura em voz alta de algum dos sonetos (sugere *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, as suas oitavas épicas ou as suas líricas tradicionais, nomeadamente «Babel e Sião»). «A lingua de Camões é a lingua renacentista de ouro que os galegos, confinados duramente na ignorancia polas armas de Castela, non tivemos e que, séculos máis tarde, demos recuperado na voz aluarada de Eduardo Pondal.» Ferrín afirma também ser o de Filgueira «un dos mellores *Camões* nunca escritos no mundo» e lembra a origem galega de Vasco Pires de Camões, que «abrazara no tempo de D. Fernando o partido portugués, como bon galego», representando assim «não só Portugal mas toda a faixa ocidental da Península, a sua cultura, o seu génio lírico e sentimental», diz citando o seu «Mestre», Rodrigues Lapa. No mesmo jornal, em «Máis Brasil», 30-07-2004, alude a Pondal, «o mais camoniano de nosoutros» e à queima, na Semana de Arte Moderna de São Paulo, de

um exemplar d' *Os Lusíadas*, talvez emergindo a utilização imperialista do livro, um elemento latente de contradição galeguista em relação a Camões nesta altura: «sentinme feliz e muito máis próximo a São Paulo que ao Terreiro do Paço de Lisboa». Em «Cornalyna e Camões», 12-5-2003, alude ao livro de Herminio Barreiro *No Solar Galego de Camoens* (2002), divagações sobre as origens galegas do poeta, como recolhe *La Voz de Galicia* (24-11-2002), numa linha entre fantástica e real sobre o poeta, afirmando sentir-se Barreiro «fascinado por Luís Vaz de Camões, pola forza única da súa épica e pola orixinalidade abraiante da súa lírica existencial e amatoria» e seduzido «pola biografía inexistente e fabulosa do poeta, alén de [...], pola hipótese das orixes galegas da súa estirpe». Barreiro, diz Méndez, «lánzase a bucío á exploración das raíces galegas de Camões en Camos», explora todas as possíveis origens, algumas das quais «preocupáronlle moito aos falabaratos do universo xenealóxico», outras «interesaron eruditos cobizosos de tragner para Galicia as raíces do Inxenio». Após aludir a *Os Eoas* (sobre cujo vínculo com Camões volta em 20-2-2006), afirma: «Todos admiraron o poeta único. O épico humanista, recentemente reivindicado por Óscar Lopes; o lírico tradicionalista e manierista; o mestre da confidencia amorosa máis moderna. Eu non rexeito o Camões que mestura brutalmente castelán e portugués, vítima da colonización antes da colonización», diz do que julga ser «preciosísimo opúsculo» deste professor de Filosofia.

Avilés de Taramancos recorre a *Os Lusíadas* em *Nova Crónica de Ulises* (1978), cujo primeiro poema, *Limiar*, começa com o verso «Fálame, musa, do varón famoso» e conclui com «por homes nunca dantes navegado», com versos em que Camões ecoa. Os seus últimos livros e mais célebres incluem referências camonianas; com a citação de «a vós outros não tolhe o medo-ó!, / sordidos galegos, duro bando», utilizada como reivindicação, abre um poema dedicado ao povo galego. No *Tríptico a Rosalía* (1985) escreve: «Necesitas a patria de varóns asinalados! / Que o teu ovario púdico xermole!»; e na sua «Epístola»: «Desnorteada avelaíña o home: / fuxe de si, arríncase asi mesmo, / cruza por mares nunca navegados», alusão ao verso camoniano talvez mais repetido na cultura galega. No seu derradeiro livro, *Última Fuxida a Harar*, (1992), reúne três poemas sob o rótulo «As armas e os barões assinalados», que conclui com o poema a Inês de Castro: «Ouh fermosa, alta era a tua luz: / estabas, linda Inés,

vindo do rio». Guerra da Cal usa «Dende as fartas orelas do Mondego» para abrir a sua *Antologia Poética. Cancioneiro Rosalíano* (1985), «a única composição poética de Rosalía que tem por tema uma figura histórico-literária», a que soma a Castro, aludindo às várias hipóteses sobre a origem galega, o que, de passagem, fará no mesmo ano em *Futuro Imemorial*, e utilizando trechos da sua lírica como paratextos do poema *Hora da Hera* e no *Madrigal do Amor Verde para Cravo e Coração*. Lírica e maneirismo camonianos estão presentes em *Fentos no Mar* (1981) de Xavier R. Baixeras, no dizer do prologuista M. Vilanova: «dicer Camões é xeneroso con nós a condición de ser Camões. Hai que ter paciência para que, cando Camões nos empreste as suas palabras, non nos empreste a sua presentación do universo. É por iso que se fala do terror que chega a sentir o noso corpo cando anda perdido por entre as “Musas inimigas”».

Em 1994, a editora Laiovento abria a sua coleção «Vento do Sul», com o apoio do Instituto Camões, «escollendo, para inaugurá-la, o autor que mellor define a universalidade da literatura e da cultura portuguesa, Luís de Camões»; trata-se de uma antologia da lírica, *Doce Canto em Terra Alheia?*, «dirixindo-se a un público diverso que gosta da obra de Camões — nomeadamente a estudantes universitários» e longe de pretensões legitimadoras (no prólogo apenas se diz que o poeta tinha «talvez» ascendência galega), de grande sucesso, pois é ainda recomendada nos estudos superiores de Literatura Portuguesa na Galiza, ainda que a interrogação do título reforce o objetivo unificador galego-português. Na introdução, da autoria dos editores, os professores da Universidade da Corunha Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro e Francisco Salinas Portugal, afirma-se: «as *Rimas* são um dos testemunhos mais comoventes do combate histórico do homem contra as suas limitações, da literatura posta ao serviço do que de mais positivo tem o ser humano». Sobre a base da «identidade literária e cultural galego-portuguesa» e o «valor simbólico e alta cualidade» da obra, anuncia-se uma «natural continuidade» com a publicação d’*Os Lusíadas*, o que até agora não se verificou. Nestes anos noventa, a editora Boreal-Xuntanza (199?) publicava em edição fac-símile a edição de 1609, com introdução de A. Abuín de Tembra, subordinada ao título «Camões, o vértice dun tempo» e com ilustrações de Albuquerque Mendes. Abuín julga ter podido ser o «insigne descendente de galegos» o ponto de partida das mais virulentas

páginas contra os galegos, que ele encontra na literatura portuguesa. Abuín alude aos Cantos III.19, IV.10 e, depois, ao Conde de Andeiro e a Inês de Castro; considera Camões «gran poeta lírico», do amor, da dor e da «vitalidade positiva» e «o maior poeta épico» do Renascimento; como «o máis excelso cantor da lírica da dor», cita os poemas *Coitado! Que em um tempo choro e rio* e *Alma minha gentil, que te partiste*, indicando o português ter chegado a sua plenitude linguística com ele e oferecendo elementos de discussão sobre o sentido da obra, a sua «técnica narrativa» e a «secuencia temporal insólita para aquel tempo» em que se articula. Após desenvolver o esquema argumental da obra conclui citando as «máis notables edicións d’*Os Lusíadas* espanholas, desejando uma versão “en galego”».

De maneira avulsa, aparecem artigos sobre o poeta em periódicos (Montezuma de Carvalho, sobre a estátua de Camões em Estrasburgo, na revista universitária *Ólisbos*, n.º 16, janeiro de 1995; «Camos e Camões: sobre a oriundeiz miñorá do príncipe das letras portuguesas», de A. Nieto Pazó, na revista da comarca a que Camos pertence, *Revista de Estudos Miñoranos*, n.º 4, 2004). E em vários poetas: em Marica Campo que, se nos seus sonetos não destaca a presença camoniana, já na sua obra *Sextinario* (2007), Camões é uma das referências invocadas, sendo o «dedicatario» do livro o prologuista Martínez Pereiro, que, aliás, anos antes, dera à luz *Das Razóns de Fogo e dos Versos Fabricados* (1999), antologia de sonetos lusos dos séculos XVI a XVIII, nos quais Camões é o autor mais representado, com sugestões sobre a influência do poeta nos autores posteriores. No «caderno 3» do seu *Ausencias Pretéritas*, Miro Villar glosa em sonetos primeiros versos alheios: *Transforma-se o amador na cousa amada* é o camoniano escolhido. Xavier Seoane afirma o seu gosto camoniano em *Vagar de Amor e Sombra*, (2004); citações e presenças aparecem em poemários como *Permiso para o curso* (1995) de Xosé Miranda ou em *Andar ao leu* (2005) de E. Riveiro Tobío. No ensaio *Para unha filosofía da saudade* (2003), do teólogo Torres Queiruga, a saudade camoniana está presente; e poemas de Camões nutrem a antologia de carácter religioso compilada por Pérez Prieto *Os ríos pasan cheos de Deus. Poesía relixiosa en galego* (2007).

Em âmbitos de difusão alargada, Camões aparece associado aos dois sonetos «galegos», sobretudo ao denominado «de Monterrei». Cita-o R.

Mariño, na sua *Historia da Lingua Galega* (1998); é transcrito nas *Escolma da Literatura Galega. Poesia I e Poesia II*, da *Grande Enciclopedia Gallega* (GEG, 1989), que se baseia nas de Álvarez Blázquez, insinuando autoria camoniana ou anónima galega. Nesta GEG, no verbete sobre o apelido «Camoens», afirma-se como «tronco» Vasco Fernández Caamaño, da área de Noia ou Vasco Pires de Camões, «poeta», das terras de Fisterra, indicando um ou outro serem da linhagem do autor, de quem se diz que «a pesar de su ascendencia», «denostó duramente a los gallegos por apoyar a Juan I de Castilla en su intento de conseguir el trono portugués, vacante a la muerte del rey don Pedro, para su esposa Beatriz», citando versos do Canto IV.10. No verbete sobre Caamaño, alude-se a Vasco Fernández Caamaño como Vasco Pires de Camões. A inconsistente atribuição dos dois sonetos «galegos», faz que, sobretudo o «soneto de Monterrei», surja em alguns materiais para o ensino secundário, dado como anónimo e ao lado dos poemas de G. Tonel e Cornide, de que, em regra, modificados também, não se cita a eventual fonte. É por via de Pondal que a presença camoniana é constante neste tipo de publicações, quer seja na reprodução de «A Fala» quer aludindo a *Os Eoas* como feitos à imitação d'*Os Lusíadas* [*Lingua Galega e Literatura. Primeiro de Bacharelato*, ed. Xerais, com retrato de Camões, e, no volume *Solucionario* correspondente, pede-se, como exercício uma breve biografia, tirada da *Enciclopedia Encarta-98*, em que se alude à sua vida e se diz: «aínda que a obra enxalza as fazañas dos fillos de Lusus, isto é, os lusíadas, ou portugueses, tamén reflicte a amargura con respecto aos aspetos máis crueis do colonialismo portugués. O mesmo ton de pesimismo impregna moita da súa lírica e as poucas cartas que nos chegaron [...]. É notable a súa perfección e simplicidade formal, a expresión dun sentimento (sic) profundo e o desenvolvemento do tema da saudade», sem aludir, porém, às suas origens galegas]; essa influência estava já em *Literatura Galega, 3.º de BUP*, também no do INGABAD ou no da editora Anaya, equivalentes ao décimo primeiro ano ou, na rede, em www.apuntamentos.iespana.es-litgal-03_II.doc, ou em www.maldura.unipd.it-romanistica-galizia-freire-manual.pdf, em que se afirma a filiação camoniana de «O canto do vigía» (*i.e.* «A campana de Anllóns»). No volume para o segundo ano de bacharelato, *Literatura*

Galega. Século XX, de A Nosa Terra, indica-se camonianismo em Ferrín. O prestígio de Luís de Camões conduz, na rede, a aludir a Vasco Pires de Camões como ascendente dele, http://gl.wikipedia.org/wiki/Vasco_Pires_de_Cam%C3%B5, e mesmo que, na linha dos «sonetos galegos», se refiram outras atribuições como erradas dos poucos testemunhos escritos, caso do chamado «Lamento da Frouseira» na Wikipédia (http://gl.wikipedia.org/wiki/Literatura_galega_dos_S%C3%A9culos_Escuros). Também em textos de apoio ou manuais universitários de Literatura Galega aparece o nome de Camões associado à atribuição do «soneto de Monterrei» (<http://www.scribd.com/doc/15856736/1-Os-Seculos-Escuros-O-contexto-historico-Problematica-linguistica-e-cultural-Textos-fundamentais-O-seculo-XVIII-o-labor-das-individualidades>; *Literatura Galega*, de A. Tarrío, 1994, que o transcreve; *Historia da Literatura galega* da AS-PG, 1996), mas, sobretudo, a Pondal e a Vaamonde (TARRÍO, 1994, D. Vilavedra, *Historia da literatura galega*, 1999 e *Diccionario de literatura galega*, 2004, — em que não está Vasco Pires de Camões, a quem alude o *Diccionario de Escritores en Lingua Galega*, 1990, de F. Fernández del Riego (em cujo breve verbete se afirma: «Do tronco deste Camões saíu a rama lisboeta do autor de *Os Lusíadas*. O conde de Juromenha entende que o soneto “Alá en Monterrei...” escribiuno Vasco Pires de Camões. E o próprio Teófilo comparte esta tese»); e a *Historia da Literatura Galega*, da AS-PG, sem vinculá-lo ao poeta (como tão-pouco os sonetos de Tonel e Cornide) — e, mais alargadamente, Carvalho Calero, (*Historia da Literatura Galega Contemporánea*, 1981/1975/1963) que acrescenta também a presença camoniana em Rosalía — incluindo as septinas de *Cantares* — ou em Noriega.

O professor de Tradução Xosé Manuel Dasilva é o galego que mais páginas tem dedicado, na atualidade, a Camões, a questões editoriais e interpretativas (*Os Sonetos de Camões, Tipologia Textual* [Microforma], 1995; «Um modelo para a editoração de poesia clássica, Leodegário A. de Azevedo Filho e a obra lírica de Camões», *Moenia*, 2, 1996a; «O Valor decisivo dos manuscritos para o cânone camoniano: alguns exemplos a partir da poesia espanhola» *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Camonianos*, 1998; «A propósito das relações editoriais entre o *Manuscrito Apenso* e as *Rimas* (1598) na lírica camoniana», *Homenatge al*

Professor Basilio Losada: Ensinar a Pensar com Liberdade e Risco, 2000a; «Carolina Michaëlis e a inauguração da modernidade nos estudos camonianos», *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, 18, 2001c; *De tão Divino Acento em Voz Humana: (Leituras dos Sonetos de Camões)*, 2001d — a traduções espanholas e relações luso-espanholas — «Significados de um mito literário-patriótico: Luís de Camões traduzido em *Que Farei com Este Livro?* de José Saramago», *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 1998; «Aproximação inicial das traduções espanholas da obra lírica camoniana», *Revista Camoniana*, 14, 2003a; «As traduções camonianas espanholas de José María de Cossío», *Santa Barbara Portuguese studies*, 7, 2003b; «A tradução do bilinguismo no teatro de Camões», em *Perfiles de la Traducción Hispano-Portuguesa*, 2006a — e a presenças, estudos e versões na Galiza da figura de Camões e da sua obra — «Em volta de uma versão galega de Camões», *Agália*, 48, 1996b; «Os Sonetos de Camões em galego são camonianos e galegos?, estado hodierno da questão», *Estudos Dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, 2000; «Camões interpretado por Otero Pedrayo, unha conferencia (1940) en galego y un artigo (1953) en portugués», *Grial*, 150, 2001a, «Curros Enríquez traductor de Camões, as endechas “A Bárbara escrava” en galego», *Grial*, 151, 2001b; «Camões en galego: algunhas versións do soneto “Alma minha gentil, que te partiste», *Boletín Galego de Literatura*, 28, 2002; «Francisco Añón en homenaxe a Camões», *Madrygal*, 6, 2003b; «Lugrís Freire e Camões», *Manuel Lugrís Freire: Día das Letras Galegas 2006*, 2006b; «O Padre Sarmiento e a estirpe galega do poeta lusíada Camões», *Actas do I Congreso Internacional de Onomástica Galega*, 2, 3 e 4 de setembro de 2002, 2007).

Referências camonianas aparecem noutros meios — por exemplo, à origem na exposição e o documentário «Galegos en Lisboa», da responsabilidade de X. Leira (www.culturagalega.org-avg-avg_imax-docs-galegosdelisboa.pdf) e, sobretudo, em alguma imprensa, de regra a mais galeguista. No único diário impresso na língua da Galiza, *Galicia hoxe*, Abuín de Tembra tem vários contributos referidos ao poeta. A propósito do Dia de Portugal salienta o carácter paralelo das vidas de Camões e Cervantes (a que voltará em «Galicia vs Galiza», de 15-06-2008) para centrar-se no elogio da épica e da lírica, esta mais «esquecida», de «un dos maiores poetas líricos de Europa», «un dos sobranceiros poetas da lírica da

dor», numa leitura biografista da obra e a provável origem galega do poeta («Día de Portugal I», 10-06-2007), em quem vê («Día de Portugal, II, 11-06-2007) o símbolo da história de Portugal, uma «documentada biografía da nación [...] o poeta de “vivos cromatismos” o impulsor do messianismo sebastianista, símbolo do mundo que Portugal criou, reclamando o “achegamento de Camões e *Os Lusíadas* ós centros de ensino medio e superior de Galicia. Nada máis fermoso que ler uns versos na lingua de Galicia escritos por Camões ¡Gloria a Camões e a Portugal por sempre eternamente!» Mesmo a propósito doutros assuntos, o articulista faz presente Camões, para lembrar as críticas de Torga aos seus versos, «feitos a martelo» e o título d’*Os Lusíadas*, como «a expressão da nossa tacanhez» («Centenario de Miguel Torga», 14-05-2007) ou a «nefanda opinión» sobre os emigrantes galegos em Lisboa cuja raiz situa em Camões («Ir en AVE a Lisboa», 19-01-2009). Na imprensa aparecem argumentações com a obra camoniana, caso de Marcos Valcárcel («Aquel mover de ollos», 5-7-2007), aludindo a esta elegia, a «um mover d’olhos, brando e piadoso», e à cantiga: «Ûa Dama, de malvada»; ou de Xosé Lois García («Reynaldo Valinho Álvarez», 04-12-2007, trazendo ao texto um comentário de Leodegário A. de Azevedo Filho sobre o poeta objeto da resenha e a sua origem na Galiza: «um povo, cuja língua, o galego-português, é a propria matriz histórica da lingua de Camões, ele próprio de origem galega». Alguns dos elementos fortes da receção desde o século XIX e antes continuam ativos, da interpretação do Canto IV.10 como pejorativa (X. Cordal, «Tópicos nacionais», 29-03-2007) à referencialidade de Inês de Castro em Camões (*Redacción*, «A raíña máis eterna», 23-05-2006), passando pela identidade, na saudade, Camões-Rosalía, Portugal-Galiza (Xosé Lois García «No centenario de Mircea Eliade», 02-01-2007). E até em análises políticas assomam versos de Camões (Xulio Ríos, *De Riga a Minsk*, 05-12-2006: «E se mais mundo houvera, lá chegara»; Manuel Vidal Villaverde, «Tal que os últimos días de Pompeia? (e II)», 8-08-2007: «Que esperança dão. Se na condição / Está serem verdes, / Por me não vedes?»; (Manuel Rivas: «Para Galicia, o mellor é máximo autogoberno», 24-08-2008: «É un contentamento descontente»)).

Versos do poeta são usados sem atribuição explícita: a empresa pública de Turismo Turgalicia utiliza desde há anos para a sua publicidade da

costa (http://www.turgalicia.org-presentacion-flash-Inicio_G.html) a frase «onde o mar comeza». A cantora Uxía usa-o em *Pena Gabeira*, canção em parceria com a também cantora Guadi Galego (*Danza das Areas*, 2000) e popularizou «Verdes são os campos», na versão de J. Afonso (*Estou Vivendo no Ceo*, 1995). A progressiva presença que a cultura lusa tem na Galiza está também ligada ao nome do poeta através do intenso labor do Instituto Camões, com acordos com instituições relevantes da cultura galega, que, por vezes, inclui eventos relacionados com a figura do poeta, caso da Companhia do Chapitô, com *Talvez Camões*, em 2006. O Instituto tem a sua sede galega em Vigo, onde a estátua de Camões preside à Praça de Portugal; na outra grande cidade galega, Corunha, há uma rua dedicada ao poeta, e o seu nome está em estabelecimentos comerciais em Tui ou em Nigrão, encontrando-se também na freguesia de Camos, onde atos de homenagem foram rendidos ao poeta em 1988 e 1996.

BIBL.: AÑÓN, Francisco, «A Lisboa», *Revista Peninsular*, 1857, recolhido em *Portugal e os Estrangeiros*, t. II, 1879; BOUZA BREY, «A formazón literaria de Eduardo Pondal e a necesidade de unha revisión dos seus Queixumes», *A Nosa Terra*, n.º 208, 1-1-1925; n.º 209, 1-2-1925; n.º 210, 1-3I-1925, e n.º 211, 1-IV-1925; id., «Camoens e Pondal», *Nós*, n.º 134, 15-2-1935; id., «Escritos no coleccionados de Rosalía de Castro», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 9, 1948; BRANCO, Bernardes, *Portugal e os Estrangeiros*, III, 1895, pp. 338 ss.; BREA, Ângelo, «Análise comparativa do episódio do “Velho do Restelo” d’*Os Lusíadas* com o “episódio da donzela” d’*Os Eoas*», *Nós*, 35-40, 1994; CARRÉ ALDAO, «Nota sobre el apellido Camoens», *Diário de Notícias*, 6-6-1925; CARVALHO, José Adriano de Freitas, *Arquivos do CCP*, Paris, 1981; CARVALHO CALERO, «Os Eoas», *Miscelânea de estudos a Joaquim de Carvalho*, 1960; id., *Versos iñorados ou esquecidos de Eduardo Pondal*, 1961; id., «A América descuberta», *Sobre lingua e literatura galega*, 1971; id., *Historia da Literatura galega contemporânea*, 1975; id., «Camoens e Pondal», *La voz de Galicia*, 8-7-1980; COELHO, Jacinto do Prado, «O Clássico e o Prazenteiro em Rosalía», *Sete Ensayos sobre Rosalía*, 1952; EXTREMERA TAPIA, N. «Los gallegos en *Os Lusíadas* y la crítica española», *Homenatge a Basilio Losada*, 2000; Filgueira VALVERDE, *Arredor do centenario de Rosalía*, 1985; LAGO GONZÁLEZ, «Elogio de la Lengua Gallega», *Boletín de la Real Academia Gallega*, n.ºs 6 e 7, de 20 de novembro de 1906; id., «La oriundez pontevedresa de Camões», *Diario de Pontevedra*, 31-12-24 e 3-01-1925; id., «Un inédito de fray Martín Sarmiento sobre los ascendientes gallegos de Camoens», *La Ascendencia Pontevedresa de Camoens*, 1968; SILVEIRA, Joaquim da, «Sobre o nome “Camões”», *Biblos*, III, 1927; LÓPEZ DE LA VEGA, «Un recuerdo a Camões», *Santa Cristina de Valeije*, 1857; id., *Porvenir Hispano-Lusitano*, 1858; MACHADO DA ROSA, «Camões e Rosalía», *Atenea*, 1-2, 1972; MARTÍNEZ SALAZAR, *El Álbum Literario*, n.º 5, 4 de março de 1888; MÉNDEZ FERRÍN, «Os Eoas», *A Trabe de Ouro*, 14, 1993; MORÁN, Isabel, «Transferência das normas e do modelo camoniano à literatura finissecular galega: *Os Calaicos* e *Os Lusíadas*», *Lusorama*, n.º 53, 2003; NETO, Almeida, «Album de homenagens a Luiz de Camões», *Diário de Notícias*, 1870; *La concordia*,

1878, *Faro de Vigo*, 1878, etc.; PARGA SANJURJO, «El renacimiento de la literatura regional», *Boletín de la Real Academia Gallega*, n.ºs 16 e 17, de 20 de novembro de 1907; PEREIRA CALDAS, 1881, *Encomio a Camões Numa Poesia Hispânica de D. José Lopez de la Vega*, 1855; RAMÓN PENA, Xosé, e FORCADELA, Manuel, *Estudos sobre Os Eoas, de Eduardo Pondal*; id., *Eduardo Pondal. Poesía Galega Completa. IV. Os Eoas*, edição de Manuel Ferreiro, 2005; RÍCON, Amado, *Eduardo Pondal. Novos Poemas*, 1971; RIOS PANISSE, «Análise estilística de três sonetos de Camões», *Revista Letras*, de Curitiba, n.º 27, 1978; VERDINI DEUS, *Grial*, n.º 79, 1983; VIQUEIRA, J. M. «Camões y su hispanismo», *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, XXIX, 1972.

Elias Torres Feijó

RECEÇÃO DE CAMÕES NA LITERATURA ALEMÃ. A darmos crédito a Pedro de Mariz (1613), Camões já na altura da sua morte era conhecido e admirado na Alemanha. Diz aquele biógrafo que um fidalgo alemão escrevera a um correspondente seu em Lisboa procurando obter informações sobre a sepultura do poeta e declarando que se não a tivesse sumptuosa «tratasse com a Cidade lhe desse licença para trasladar seus ossos para Alemanha, com aquella veneração que tão insigne homem merecia. Onde lhe faria hum tumulo superbissimo, igual aos dos mais famosos dos antigos». Quase um século mais tarde, Heinrich Scherer, no seu célebre *Atlas novus s. Geographia universalis* (1710), deixará a seguinte anotação: «*Ludovicus Camoens, insignis Poeta, dictus Virgilius Lusitanus, sed malignantis fortunae lusus; diu namque in orbe circumactus, tandem in patria miseris immortalis*». A primeira notícia em alemão que conhecemos encontra-se, porém, em 1714, na obra *Der neueste Staat des Königreichs Portugall, und der darzu gehörigen Länder inn- und ausserhalb Europa*, atribuída ao historiador Johann Jacob Schmauss, professor da Universidade de Halle, que, ao nomear brevemente os principais eruditos e escritores do reino português, dá a Camões a prioridade, referindo igualmente a comparação com Virgílio. Na sucinta entrada sobre o poeta que se nos depara no *Compendiöses Gelehrten-Lexicon* (1715), cuja iniciativa e organização devemos ao professor de História da Universidade de Leipzig Johann Burchard Mencke, refere-se também o cognome de «Virgílio Português» e são apontados os principais tópicos da biografia semilendária que então circulava na Europa: estudos na Universidade de Coimbra, serviço como

militar, primeiro em África e depois na Índia, onde se distinguiu como poeta, mas de onde foi desterrado para a China devido a uns versos satíricos, viagem de regresso a Portugal no decorrer da qual teria perdido todos os seus haveres num naufrágio, morte de desgostos e dissabores em Lisboa pouco depois dos 50 anos de idade; quanto à produção literária, nomeia-se *As* [sic] *Lusiadas* e as *Rimas de Luis de Camoens*.

Em 1733, no 5.º volume do conhecido *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* de Johann Heinrich Zedler, a entrada sobre Camões pormenoriza e desenvolve alguns dos tópicos anteriores. No final menciona-se a entrega de *As* [sic] *Lusiadas* a D. Sebastião, notando-se seguidamente que o poema se encontra traduzido em várias línguas e que da restante obra tudo se perdeu exceto as composições líricas publicadas sob o título de *Rimas de Luis de Camoens*.

Além destes e de outros testemunhos esporádicos de análogo teor, que indiciam a fama cedo conquistada por Camões nos círculos cultos e eruditos da Alemanha do tempo, foi relativamente tardia — em comparação com outras literaturas europeias — a receção da obra camonianiana nas letras alemãs. Na verdade, logo no último terço do século XVI, sob o reinado de Filipe II, surgem três versões castelhanas de *Os Lusíadas* (duas em 1580, a terceira em 1591), seguidas das traduções inglesa e italiana de 1655 e 1658, respectivamente, e, em 1735, portanto em pleno racionalismo iluminista, virá a lume a primeira tradução francesa completa do poema.

Na Alemanha, é apenas na segunda metade do século XVIII, numa fase da *Aufklärung* em que o movimento da *Empfindsamkeit* se torna dominante, que se dá a verdadeira descoberta de Camões, integrada na discussão poetológica da época sobre a epopeia e os seus grandes modelos clássicos, Homero e Virgílio, discussão essa que abrange Dante e os poetas épicos da Renascença italiana (Ariosto e Tasso), o renascentista espanhol Ercilla, bem como as epopeias bíblicas dos tempos modernos (Milton e Klopstock). O interesse por modelos épicos estrangeiros, mais consentâneos com o génio alemão do que os autores franceses até aí dominantes, torna-se muito claro neste período de progressiva afirmação da identidade nacional. A pouco e pouco irão surgindo as primeiras traduções parciais de *Os Lusíadas* e os primeiros estudos eruditos sobre o poeta português. Em 1762, nos *Gelehrte Beyträge zu den*

Braunschweigischen Anzeigen, são publicados em língua alemã, numa versão em prosa da autoria de Johann Nikolaus Meinhard, os episódios de Inês de Castro e do Adamastor, precisamente aqueles que Voltaire louvara na apreciação crítica à epopeia camoniana inserida no seu célebre *Essai sur la poésie épique*. Meinhard, que viajara longamente pela Europa, foi um dos pioneiros da romanística alemã; a sua obra principal, *Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter* (1763-1764), em que se distancia de Gottsched e de Voltaire pelo papel decisivo que atribui à fantasia e ao génio poético (convergindo plenamente nesse aspeto com as ideias defendidas pelos escritores seus amigos do círculo dos *Bremer Beiträge* e do *Collegium Carolinum* em Braunschweig), constitui, sobretudo pelas traduções em prosa que apresenta de Dante, Petrarca e Ariosto, um importante testemunho da receção alemã dos poetas italianos do *Trecento* e da Primeira Renascença.

Poucos anos mais tarde, Johann Andreas Dieze, professor da Universidade de Göttingen, num ensaio dedicado à poesia portuguesa, «Von der portugiesischen Dichtkunst» (1769), dedica doze páginas à vida e à obra de Camões, enaltecendo a genialidade do poeta. Mantendo ainda em relação à epopeia camoniana a crítica já formulada por Voltaire quanto à mistura do maravilhoso cristão com a mitologia pagã da Antiguidade Clássica, Dieze não deixa, no entanto, de ser em vários aspetos um pioneiro na valorização estética do poema. Opondo-se ao escritor iluminista francês, a quem acusa de ter criticado *Os Lusíadas* sem conhecer a língua portuguesa, o erudito de Göttingen, ao enumerar as várias edições e traduções europeias até à data existentes, confessa o desejo de ele próprio tentar uma tradução e a este propósito sublinha o carácter nobre e sublime da linguagem, a importância do seu conhecimento para se poder apreciar devidamente a arte poética de toda a composição. Ao contrário de Voltaire, para quem Gama representa o herói da epopeia e, portanto, o título dado por Camões é visto como desadequado, Dieze considera que o título indicia muito justamente a celebração da glória dos portugueses ou lusitanos, e é também o primeiro a pôr em relevo a dimensão histórico-universal dos acontecimentos narrados, acentuando que o descobrimento do caminho marítimo para a Índia revolucionou a política, o comércio e os costumes da Europa.

Sem esquecer Johann Andreas von Jung — um oficial que acompanhou em 1762 o Conde de Schaumburg-Lippe a Portugal, e que ao publicar em 1778 a primeira gramática da língua portuguesa para alemães inclui no prefácio um sumário pormenorizado dos dez cantos de *Os Lusíadas* e uma versão literal em prosa do episódio de Inês de Castro, mantendo embora a respeito da epopeia as reservas e preconceitos herdados da crítica francesa neoclássica — e Abraham Meldola, notário e tradutor hamburguês, a quem se deve em 1785 uma *Nova Grammatica Portugueza*, ilustrada por uma miscelânea na qual são transcritos, da obra de Camões, o Canto I de *Os Lusíadas* e alguns poemas líricos, há que referir ainda no século das Luzes a importante divulgação da obra camoniana no círculo que se formou à volta do bem conhecido editor weimariano Friedrich Justin Bertuch. No primeiro volume da sua publicação periódica *Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur* (1780-1782), que se tornou determinante para a valorização das literaturas ibéricas no panorama literário e cultural alemão, surge a tradução livre em verso alemão de duas composições líricas — a elegia *Belisa, unico bem desta alma triste*, e a ode *Nunqua manhã suave*,) atribuídas ao poeta na edição francesa (1759), de Pedro Gendron, das *Obras* de Camões, que serviu de fonte —, e, no volume segundo, cuja página anterior ao frontispício apresenta um retrato de Camões, a tradução em oitava rima do Canto I de *Os Lusíadas*, acompanhada de numerosas notas explicativas e precedida de uma longa exposição sobre o conteúdo histórico do poema, sendo ambas as traduções da autoria do Barão Karl Siegmund von Seckendorff, um oficial alemão, amigo de Goethe e muito dado às letras e à música. Na advertência inicial ao leitor, Seckendorf (contradizendo opiniões de La Harpe, o segundo tradutor francês de Camões) vê bem expressos na epopeia camoniana «o génio do poeta e a força e variedade do seu espírito inventivo». Alguns anos mais tarde, também enquadrada no meio cultural de Weimar, vem a lume, em 1795, na revista *Der Neue Teutsche Merkur*, dirigida por C. M. Wieland, nova versão parcial, igualmente em oitava rima, de *Os Lusíadas*, a das primeiras trinta e quatro estâncias do Canto I, assinada por Christian Wilhelm Ahlwardt, o tradutor alemão dos poemas de Ossian.

Que nesse último quartel do século XVIII, na fase tardia da *Aufklärung*, duas figuras cimeiras do pensamento e das letras alemãs, Johann Georg Hamann e sobretudo Johann Gottfried Herder, manifestaram interesse pela

epopeia camoniana é um facto que tem vindo a ser confirmado através de vários estudos incidentes nas relações destes dois escritores com as literaturas românicas do Sul da Europa. Hamann, que em 1780 terá chegado a pegar numa gramática portuguesa (com certeza a de Jung) para estudar a língua, desiste, devido à inexistência de um dicionário, do seu propósito de ler no original *Os Lusíadas*, obra que desde 1768 fazia parte da sua biblioteca particular.

Herder, que também não lia português, poderá ter tido acesso ao poema épico de Camões através de traduções inglesas, francesas ou espanholas, ou apenas conhecido as referidas traduções parcelares alemãs que iam sendo publicadas. Se relativamente cedo encontramos uma referência positiva, quando, por exemplo, logo em 1773, no ensaio *Auszug aus dem Briefwechsel über Ossian und die alten Völker*, numa significativa aproximação entre a poesia épica marítima de Homero e a de Camões, Herder acentua a necessidade de a leitura de obras como a *Odisseia* e *Os Lusíadas* não ser meramente erudita ou académica, mas exigir do leitor a vivência da mesma situação real que as terá inspirado, nos escritos dos anos 90 nota-se um tom reservado (p. ex., no 97. *Brief zur Beförderung der Menschheit*, 1796), quando não expressamente crítico, nas alusões à epopeia de Camões, geralmente associada à *Araucana* de Ercilla. Porém, nos últimos anos de vida, não obstante nunca ter deixado de condenar duramente os aspetos negativos das colonizações espanhola e portuguesa, Herder, na sua revista *Adrastea* (1801-1803), dedicará ao género ‘Epopeia’ um longo estudo em que, antecipando ideias mais tarde desenvolvidas pelo Primeiro Romantismo, passa a considerar os poemas épicos uma transfiguração ou sublimação da História dos respetivos povos e, como tal, exigindo uma aliança do divino com o humano; nesse sentido defende a presença da mitologia pagã e da cristã em *Os Lusíadas*, e coloca Camões, ao lado de Dante e Milton, na tríade dos maiores poetas épicos dos tempos modernos. Diga-se, por fim, que das matérias a tratar na revista *Aurora*, anunciada por Herder em 1799, constava a seguinte rubrica: «Camoens für unsere Zeit: die Forsters, Cook», certamente o plano de uma epopeia moderna sobre a segunda viagem de circum-navegação de James Cook, em que Johann Reinhold Forster e o seu filho Georg Forster (autor do célebre relato *A Voyage round the World/ Reise um die Welt*) tomaram parte.

Registe-se também que, pouco antes do termo do século, Johann Heinrich Voss, o tradutor alemão por excelência da *Iliada* e da *Odisseia* de Homero, demonstra conhecer bem a epopeia portuguesa: ao discutir, na sua obra *Mythologische Briefe* (1794), o lugar que as Nereides ocupam na poesia, ocorre-lhe imediatamente o passo do Canto II de *Os Lusíadas* em que Vénus convoca as «alvas filhas de Nereu» para a ajudarem a salvar a armada de Gama e, a este propósito, reproduz a estância 20, na qual Camões descreve o cortejo das ninfas, e fá-la seguir da sua própria tradução em verso alemão.

Na viragem do século, há ainda a salientar um testemunho muito positivo de receção camoniana num viajante alemão que se esforçou por corrigir a imagem disfórica de Portugal que vários viajantes europeus setecentistas transmitiam nos seus relatos: refiro-me ao botânico naturalista Heinrich Friedrich Link que nas suas *Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien, und vorzüglich Portugal* (1801-1804) insere a versão em prosa de algumas estâncias do episódio de Inês, chamando a atenção, tal como Dieze, para a riqueza e expressividade da língua portuguesa e a consequente dificuldade ou impossibilidade de uma tradução adequada e fiel.

Se perante o que até agora foi exposto não parece justo nem exato considerar Friedrich Schlegel «o descobridor de Camões na Alemanha», como outrora pretendeu Oskar Walzel, é, no entanto, irrefutável que a este grande homem de letras e a seu irmão, August Wilhelm Schlegel, se deve um melhor e mais profundo conhecimento da obra poética de Camões, abrindo-se com os escritos de ambos uma nova fase de receção, que se estenderá por todo o século XIX e irá tornar a Alemanha o lugar privilegiado dos estudos camonianos na Europa.

Em 1800, F. Schlegel já insere nos cadernos *Zur Poesie und Literatur* algumas referências altamente elogiosas a Camões, sendo o épico português comparado a Homero e incluído, juntamente com Dante e Cervantes, na tríade dos grandes poetas modernos antecessores da poesia romântica. Em 1803, publica em Paris na revista *Europa* um longo artigo intitulado «Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten», no qual mais de um terço contém um elogio rasgado à língua portuguesa e a Camões. Nas «pequenas obras líricas» camonianas (referidos são os sonetos, as canções e os idílios), o

crítico alemão encontra todas as qualidades que detetou na língua e na poesia portuguesas, *i. e.*, «encanto e sentimento profundo, ingenuidade e delicadeza, toda a doçura do prazer e a melancolia mais arrebatadora; tudo isto numa expressão pura, clara e singela, cuja beleza não poderia ser mais perfeita, cuja florescência não poderia ser mais esplêndida»; por sua vez, *Os Lusíadas* — a única obra dentro da literatura moderna «que, a par de Homero, ainda merece chamar-se um poema épico» — são considerados uma epopeia heroica e patriótica, fruto da observação e da experiência de um poeta-guerreiro e marinheiro que celebra a descoberta do caminho marítimo para a Índia sentindo «como sua a glória e a vida da sua nação»; por isso, vê nessa epopeia a ligação íntima entre poesia e vida que caracteriza a verdadeira poesia romântica: «Um tal tapete de vida infinita, descrito de uma forma tão rica, tão particular e tão concentrada e com esta clareza leve só se encontra nos Cantos homéricos». Evoca-se também neste escrito schlegeliano a simultaneidade da morte de Camões e da pátria, e salienta-se o facto de *Os Lusíadas* constituírem o verdadeiro garante da imortalidade da nação portuguesa, uma ideia que mais tarde, já no século XX, Reinhold Schneider irá desenvolver até à exaustão. Note-se ainda que, ao contrário da crítica normativa neoclássica, Friedrich Schlegel, longe de estranhar a introdução da mitologia antiga num poema cristão, aprova plenamente o modo como Camões soube utilizar as divindades pagãs para através delas mais engrandecer os feitos heroicos dos portugueses.

Em 1803-1804, no âmbito de um curso privado sobre *Geschichte der europäischen Literatur*, o crítico romântico proferirá em Paris algumas lições sobre Camões em que repete e desenvolve as reflexões do artigo publicado na revista *Europa*, acentuando o carácter histórico de *Os Lusíadas*, a sua celebração não só da viagem de Vasco da Gama mas de «tudo o que a história da sua nação tem de glorioso e elogioso». No soneto *An Camoens*, muito provavelmente escrito em Paris em 1802, mas apenas publicado em 1807 na coletânea *Dichtergarten*, F. Schlegel serve-se de dados da biografia lendária do poeta, designadamente do episódio do naufrágio, para apontar o épico português como modelo a seguir numa época em que vê a pátria ameaçada pelo domínio napoleónico, propondo-se ele próprio compor um poema heroico sobre a glória alemã. Em 1812, nas lições de Viena sobre *Geschichte der alten und neuen Literatur*,

retoma as apreciações já anteriormente formuladas sobre Camões como poeta épico nacional por excelência, substituindo embora — devido à sua própria evolução pessoal (conversão ao catolicismo em 1808) e ao condicionalismo político da época (guerra contra Napoleão) — critérios estéticos por critérios religiosos e éticos. Camões surge agora como o poeta nacional modelar de um povo católico, o seu poema vale por toda uma literatura, constituindo a única fonte possível de patriotismo de uma nação que logo após a sua morte caiu em decadência.

Quanto a August Wilhelm Schlegel, a quem o irmão Friedrich, pelo menos desde 1801, vinha aconselhando insistentemente a leitura do poema épico de Camões, apenas a partir de 1803, na sua antologia *Blumensträusse italiänischer, spanischer und portugiesischer Poesie*, que nesse ano se publica em Berlim, é possível detetar inequívocos sinais de receção camoniana. Aí vem a lume a tradução alemã em verso do episódio «Os Doze de Inglaterra» do Canto VI de *Os Lusíadas*, bem como de dois sonetos (*Verdade, Amor, Razão, Merecimento* e *Sete anos de pastor Jacob servia*) e de três pequenas composições líricas. Além disso, A. W. Schlegel procura interessar pela obra de Camões o círculo de amigos que em Coppet rodeava Madame de Staël, entre os quais se contava o historiador literário suíço Simonde de Sismondi. A própria Madame de Staël solicita a sua ajuda na elaboração do artigo dedicado a Camões que vem a publicar em 1812 no sexto volume da *Biographie Universelle* de Michaud, chegando A. W. Schlegel a corrigir uma primeira versão. Além de algumas observações esporádicas sobre o poeta português nas *Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1809), em que se faz eco das apreciações do irmão, é num capítulo do ensaio de divulgação histórica e cultural sobre a Índia, «Über die Zunahme und den gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse von Indien», publicado no *Berliner Kalender* de 1831, que A. W. Schlegel disserta mais longamente a respeito de *Os Lusíadas*. Apoiando-se nos dados biográficos atinentes ao poeta de que tomou conhecimento pela edição de Sousa Botelho (Paris, 11817, 21819), começa por atacar duramente Voltaire quanto aos erros e anacronismos relativos à vida de Camões que este comete no seu *Essai sur la poésie épique* e, frisando o desconhecimento da língua portuguesa por parte do iluminista francês, não lhe reconhece autoridade para se pronunciar sobre uma obra cujo valor reside em grande parte no estilo e no uso elevado da língua.

Mantendo-se sempre na linha de interpretação romântica do irmão, vê refletido na epopeia o espírito patriótico e heroico do seu autor, ele próprio guerreiro e ativo partícipe da aventura marítima que engrandeceu a nação, justifica a inserção de elementos da mitologia pagã numa epopeia histórica de fundo cristão, alegando que os deuses antigos de *Os Lusíadas* são espíritos protetores das nações ou forças personificadas da natureza, e considera a realização poética de Camões muito superior à de Tasso. Não obstante admirar o realismo, que considera inigualável, das descrições das cenas da natureza, das aventuras guerreiras e marítimas, faz, no entanto, notar que a obra camoniana não revela um conhecimento fiável da Índia no que diz respeito aos costumes, religião, monumentos e tradição, o que atribui ao caráter atribulado da estada do poeta naquelas paragens, às muitas adversidades que nessa época, como também noutras fases da vida, o atacaram. Note-se que, mais tarde, Alexander von Humboldt, no segundo volume do seu *Kosmos* (1847), irá sobretudo louvar em *Os Lusíadas* a pintura dos fenómenos marítimos e tentar justificar a menor atenção prestada pelo épico português à natureza terrestre. No final do seu ensaio, A. W. Schlegel, depois de salientar o tratamento injusto que Camões sofreu nos últimos sete anos de vida e a miséria por que passou, comenta, tal como o irmão Friedrich, a coincidência quase total da morte do poeta com a perda de independência da nação portuguesa e exalta a epopeia camoniana como forma de perpetuação da glória de uma pátria que entrara em franco declínio.

O decisivo impulso dado pelos irmãos Schlegel, os corifeus do movimento romântico alemão e europeu, à receção da obra poética de Camões irá contar com fortes auxiliares no campo da história da literatura e da tradução. Em primeiro lugar, deve mencionar-se as cerca de setenta páginas que Friedrich Bouterwek, professor de Filosofia e Estética na Universidade de Göttingen, dedica a Camões, em 1805, na «Geschichte der portugiesischen Poesie», o quarto e extenso volume da sua monumental *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts* (1801-1819). Depois de uma resenha biográfica em que tenta destrinçar os factos históricos das lendas tecidas em redor da vida de Camões, Bouterwek passa ao tratamento da obra épica, lírica e dramática do poeta, privilegiando *Os Lusíadas*. Nas quarenta páginas em que se ocupa da epopeia, em grande parte converge com as ideias schlegelianas,

desenvolvendo-as no que diz respeito à temática central da celebração das glórias pátrias (que muito justamente vê enunciada nas duas primeiras estrofes), no que toca à relação entre o tema e os chamados episódios, na valorização do título, na comparação de Camões com Homero, no papel desempenhado pela mitologia pagã e na reiteração de que o conhecimento da língua portuguesa é condição indispensável para julgar da beleza poética da obra. Esta apreciação global vai sendo ilustrada com citações muito frequentes de estâncias do poema e é seguida de uma apresentação pormenorizada do conteúdo do todo épico. O trabalho crítico de Bouterwek sobre Camões e a sua produção poética foi importante na época, não por trazer um contributo original, mas sobretudo como vulgarização e sistematização das ideias expendidas por Friedrich Schlegel, que assim se tornam acessíveis e atrativas, tanto junto do público alemão, como europeu, tendo influenciado o historiador suíço Simonde de Sismondi, cuja obra *De la littérature du midi de l'Europe* (1813) é, em boa parte, devedora da de Bouterwek no que concerne à apresentação do poeta épico português.

Após a edição da antologia de A. W. Schlegel, sucedem-se nas publicações periódicas da época, em manifesta continuidade da tradição setecentista, várias traduções parciais ou amostras da epopeia camoniana, da responsabilidade de figuras conhecidas nos círculos eruditos e académicos, entre as quais merece ser destacado o filósofo Johann Gottfried Fichte, que em 1810, a abrir o primeiro número da revista berlinense *Pantheon*, publica a tradução, em oitava rima, do episódio de Inês de Castro de *Os Lusíadas*. Será, porém, com a assinatura de um médico desconhecido no campo das letras, C. C. Heise, que vem a lume em Hamburgo, sem indicação da data de impressão, mas muito provavelmente no ano de 1806, a primeira tradução completa, em oitava rima, do poema épico de Camões: *Die Lusiade, Heldengedicht von Camoens*. Segue-se-lhe quase imediatamente a versão também completa de *Os Lusíadas* levada a cabo pela dupla F. A. Kuhn e C. Th. Winkler. Precedida por uma biografia de Camões, que se apoia em grande parte na de Bouterwek, embora lhe confira um tom mais emotivo, a tradução é no final enriquecida por vinte páginas de notas. Na opinião de Wilhelm Storck, esta versão, embora não possua a cadência rítmica da de Heise, é-lhe muito superior no que diz respeito à fidelidade ao original.

Em 1833, é dada à estampa em Stuttgart aquela que W. Storck e a crítica em geral consideram, tanto na fidelidade ao texto camoniano, como na realização estilística e métrica, a melhor tradução alemã oitocentista da epopeia portuguesa: *Die Lusiaden des Luis de Camoëns*, de J. J. C. Donner. Na segunda metade do século XIX, virão a publicar-se mais cinco traduções completas de *Os Lusíadas* da autoria de: F. Booch-Árkossy (1854), Karl Eitner (1869), A. E. Wollheim da Fonseca (s.d. [1880]), Wilhelm Storck (1883) e Rudolf von Belzig (1886).

Quanto à tradução alemã da lírica de Camões, ela contará, até meados do século, com versões esporádicas de poemas isolados ou de pequenos grupos de poemas, de diversos autores, entre os quais sobressaem nomes bem conhecidos como o do Conde August von Platen e o de Emanuel Geibel, mas é principalmente a partir dos anos 50 que a atenção dos tradutores se debruça sobre esta importante parte da produção poética camoniana, devendo mencionar-se em primeiro lugar Louis von Arentsschildt, que em 1852 publicará, na editora Brockhaus de Leipzig, a tradução de 284 sonetos, os quais seguem a ordem da edição de Hamburgo das *Obras Completas de Luis de Camões* (1834), organizada por J. V. Barreto Feio e José Gomes Monteiro.

Seguindo na esteira dos irmãos Schlegel, a divulgação intensa da obra lírica e épica camoniana através do compêndio de Bouterwek e das sucessivas traduções que vêm a público em revistas e em volumes avulsos durante o período romântico e pós-romântico, muitas vezes acompanhadas de biografias lendárias do autor, não só consagra a obra nas letras alemãs, mas também transforma o escritor português no paradigma do poeta romântico. É assim que a figura histórica de Camões, acerca da qual os dados objetivos ainda hoje são extremamente escassos, é objeto de crescente ficcionalização, surgindo, de modo idêntico ao que se verifica com o poeta italiano Tasso, como protagonista de uma cadeia ininterrupta de dramas, novelas e poemas oitocentistas, em que se encontram as principais sequências tópicas já contidas nas biografias lendárias e semilendárias europeias sobre Camões, que precediam desde a época barroca as traduções da epopeia ou que complementavam os vários estudos dedicados ao poeta e à sua obra; entre essas sequências acentuam-se, indo ao encontro do gosto dos leitores românticos e pós-românticos, os amores fatídicos com uma dama do Paço (geralmente identificada com

Catarina de Ataíde) conducentes ao desterro ou desterrados do poeta, o naufrágio na foz do rio Mecom e o regresso de Camões à pátria, velho, pobre e doente, os últimos meses ou dias de vida, na dependência do fiel escravo javanês Jau, que para ele mendiga nas ruas de Lisboa.

É precisamente nesta última e melodramática sequência que se concentra a primeira obra dessa longa série, publicada em Leipzig, em 1813, o poema narrativo, em oitava rima, *Camoens und sein Neger* de Friedrich Kind, advogado e escritor pertencente ao círculo literário de Dresden reunido à volta do escritor Ludwig Tieck, no qual também se contavam os tradutores Kuhn e Winkler. Um grande número de obras ficcionais sobre o poeta português (na sua maior parte enumeradas e comentadas no estudo de Wilmsmeier) surgirá, porém, nas décadas seguintes e prolongar-se-á, com nítidas marcas epigonais românticas, até ao fim do século XIX. Excetuando a mais relevante — a ‘Künstlernovelle’ de Ludwig Tieck *Tod des Dichters* de 1834, que evidencia não só os traços românticos da herança schlegeliana, mas também as novas tendências «pré-realistas» do tempo, designadamente no tratamento da figura do artista e nas reflexões sobre a função da arte na sociedade conturbada da época da Restauração —, a maior parte desses dramas, poemas ou narrativas, que testemunham a grande popularidade de que Camões gozou nos países de língua alemã durante todo o século XIX, deve-se a autores menores, hoje completamente esquecidos, de que apenas nomearemos Wilhelm von Chezy (a tragédia *Camoens*, 1832), Uffo Horn (a tragédia lírica *Katharina von Attayde* e o drama em um ato *Camoens im Exil*, 1839), Hermann Theodor von Schmid (a tragédia *Camoens*, 1843), Edmund Dorer (o diálogo dramático *Luiz de Camoens*, 1885), Adolf Stern (o romance psicológico *Camoens*, 1886) e Rudolf Bunge (o romance em verso *Camoens. Ein Dichterleben*, 1892). Dessa longa série é justo, porém, salientar as produções de três escritores bem conhecidos no meio mais restrito dos estudiosos de literatura germânica: 1. a elegia *Camoens Tod*, escrita em 1828, e o drama em um ato *Camoens*, 1837, que o Barão Münch-Bellinghausen publica sob o nome de Friedrich Halm; muito marcado pela antinomia característica da época entre o idealismo do poeta e o materialismo da sociedade burguesa, o drama de Halm é levado à cena com grande êxito no Hofburgtheater de Viena e traduzido para várias línguas europeias, entre elas para o russo pelo introdutor do Romantismo

na Rússia, o poeta Basílio Jukovski; 2. o poema narrativo *Camoens in Cintra*, 1884, da autoria do Conde Friedrich von Schack, inspirado no Canto V do poema *Camões* de Almeida Garrett, cuja tradução o próprio Schack virá a publicar em 1890; 3. os poemas sobre o suposto naufrágio de Camões do célebre autor suíço Conrad Ferdinand Meyer: a balada *Der Schwimmer*, 1860, que, tendo por moldura a luta de Camões com as ondas, testemunha um conhecimento seguro tanto do conteúdo de *Os Lusíadas* como da biografia semilendária do autor, e, em 1875 e 1882, duas versões do poema intitulado *Camoëns*, em que, através do curioso diálogo travado no hospital entre o velho poeta e um jovem estudante de Coimbra, se confere forte valor simbólico à sequência tópica do naufrágio. Falta-nos ainda referir a ópera romântica em três atos *Indra*, com música do Barão de Flotow e libreto em língua alemã de Gustav zu Putlitz, em que Camões contracena com a protagonista feminina, a escrava Indra que trouxe consigo da Índia. Representada pela primeira vez em Viena em dezembro de 1852, a ópera conquistou os teatros líricos europeus, tendo em muito contribuído para que o poeta português e a sua obra se tornassem conhecidos na Europa Central e na Rússia.

A partir das últimas três décadas do século XIX, o interesse por Camões na Alemanha concentrar-se-á predominantemente em círculos universitários e eruditos. O primeiro nome a mencionar deverá ser o de Carl von Reinhardstoettner, que em 1872 obtém na Universidade de Munique a sua *venia legendi* com uma dissertação, de marcado cunho positivista, intitulada *Beiträge zur Textkritik der Lusiadas de Camões*, que em 1874 será de novo editada numa versão revista e com novo título, *Os Lusíadas de Luiz de Camões*, havendo ainda a registar de sua autoria, na esfera dos estudos camonianos, uma biografia sobre o poeta, publicada em Leipzig em duas edições, *Luiz de Camoens, der Sänger der Lusiaden. Biographische Skizze* (1877, 1879). Se os trabalhos do estudioso muniquense não lhe conferiram grande notoriedade nem na Alemanha nem em Portugal, tal não aconteceu aos dois eruditos seguintes, os professores Wilhelm Storck e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, cujos estudos se tornaram marcos incontornáveis, abrindo de facto uma nova era na história da camonística internacional.

Entre 1880 e 1885, Wilhelm Storck, professor ordinário da Universidade de Münster, que já editara em língua alemã várias composições líricas de

Camões — em 1869, os idílios (em colaboração com o seu amigo e colega Christoph Schlüter), em 1874, as canções, em 1877, 27 sonetos, e no mesmo ano algumas redondilhas (glosas e voltas) — , publica em seis volumes a primeira edição integral alemã (profusamente anotada) da obra poética camoniana, *Luis' de Camoens Sämmtliche Gedichte*, a qual inclui, além de *Os Lusíadas*, a lírica (de que, se excetuarmos a referida tradução de Arentsschildt dos sonetos, só se conheciam exemplos muito parciais e dispersos), as cartas e as obras dramáticas, estas últimas até aí praticamente não acessíveis aos leitores de língua alemã. Num apêndice ao terceiro volume, datado de 1881, Storck aduz ainda uma versão aumentada da resenha bibliográfica sobre os principais testemunhos da receção de Camões na Alemanha (quer no que concerne às traduções quer aos principais estudos críticos), resenha essa que já publicara de forma avulsa em 1879 e 1880. Os quatro primeiros volumes, dedicados à tradução da obra lírica camoniana, foram objeto, por parte de Carolina Michaëlis, de extensas recensões críticas publicadas em 1880, 1881, 1883 e 1884 na célebre *Zeitschrift für romanische Philologie*, em que a douta filóloga, além de tecer uma crítica muito elogiosa e construtiva ao trabalho de W. Storck como tradutor — que em grande parte considera um exemplo de fidelidade ao original, tanto em relação ao conteúdo como nas formas métricas utilizadas —, procede a uma colação minuciosa do texto traduzido com o texto-fonte utilizado, comenta a seleção de textos efetuada, as abundantes notas do tradutor e levanta a controversa questão da autoria de um bom número de poemas. Na verdade, a monumental edição crítica alemã dos *Sämmtliche Gedichte* de Camões, embora represente um contributo a todos os títulos notável para os estudos camonianos no que diz respeito à tradução e ao trabalho de crítica dos textos, uma vez que Storck procurou expurgar muitos erros decorrentes da má ou insuficiente leitura dos manuscritos e provar a procedência de vários apócrifos, baseia-se na edição em seis volumes do Visconde de Juromenha, de 1860-1869, que aceitou acriticamente manuscritos de Faria e Sousa, e na de Teófilo Braga (1873/74), que repetidas vezes, sem critérios de rigor, atribuía a Camões textos que manifestamente não lhe pertenciam.

De Wilhelm Storck deve ainda ser referida outra obra monumental: a biografia *Luis' de Camoens Leben. Nebst geschichtlicher Einleitung*

(1890), em que, partindo de uma base positivista, o autor colige e submete a uma cuidadosa revisão episódios, lendas e opiniões constantes de excursos biográficos anteriores, num primeiro e meritório esforço por construir uma biografia crítica, que, no entanto, dada a escassez de documentação, vem a ser em grande parte deduzida da própria obra do poeta, assumindo um acentuado caráter romanesco. Juntamente com uma imagem de Camões declaradamente germanizada, mantêm-se os principais *topoi* românticos glosados pelos biógrafos anteriores, quais sejam a paixão contrariada por Catarina de Ataíde, a dedicação incondicional à literatura e à glorificação da pátria, a incompreensão por parte da corte e dos governantes, a miséria que o envolve nos últimos anos da vida. Carolina Michaëlis de Vasconcelos empreende, por sua vez, a gigantesca tarefa de traduzir a obra de W. Storck para português (*Vida e Obras de Luís de Camões*, 1897), aditando-lhe abundantes e fundamentadas anotações, discutindo e retificando muitos passos duvidosos ou controversos, atualizando enfim um trabalho de investigação que lhe merece repetidos louvores, mas sobre o qual não pode deixar de exercer o seu espírito crítico, enriquecendo-o com o seu profundo e vasto saber romanístico.

Diga-se que o conhecimento de Carolina Michaëlis da obra do poeta data de muito cedo. Ainda na Alemanha, em 1873, publica-se em Leipzig, na editora Brockhaus, uma nova edição de *Os Lusíadas de Luiz de Camões* segundo a do Visconde de Juromenha de 1869, e Carolina, que nessa altura já se distinguira no campo das letras românicas, é chamada para supervisionar a edição, apondo-lhe um prólogo em que expõe os critérios seguidos pelo Visconde e as fontes utilizadas. Mas é a partir da sua vinda para Portugal, mais exatamente a partir do ano do tricentenário da morte de Camões, que as publicações da erudita alemã principiam a acusar um pronunciado e contínuo estudo da obra camoniana, em nada inferior ao que dedica às produções de literatura medieval ou às de outros poetas renascentistas portugueses.

Entre esses escritos há que distinguir aqueles que se encontram publicados em língua portuguesa dos igualmente numerosos estudos em língua alemã, ainda não coligidos nem vertidos para português. Destes últimos, além das longas e pormenorizadas recensões críticas sobre a tradução storckiana da obra lírica do poeta, a que já fizemos referência,

salientem-se, entre outros artigos de menor dimensão, as minuciosas notícias — vindas a lume, em 1884 e 1885, também na *Zeitschrift für romanische Philologie* — acerca do chamado «Cancioneiro Juromenha» e os repetidos comentários críticos à sua utilização pelo respetivo proprietário, e em 1897 as densas quinze páginas, da responsabilidade de Carolina Michaëlis, que constituem o capítulo reservado a Camões na «Geschichte der portugiesischen Literatur», publicada em coautoria com Teófilo Braga no famoso *Grundriss der Romanischen Philologie* de Gustav Gröber. Não obstante alguns dos resultados da investigação de Carolina Michaëlis de Vasconcelos se encontrarem ultrapassados pela natural evolução do conhecimento científico e os novos meios de obtenção e consulta de matéria documental, os seus múltiplos estudos dedicados à obra de Camões — sobretudo devido ao rigoroso método crítico haurido na ciência literária germânica do tempo e à grande sensibilidade comparatista que possuía, a qual denotava um profundo conhecimento linguístico e literário não só de muitos textos da literatura medieval e renascentista portuguesa e espanhola e da história e cultura portuguesas das respetivas épocas, mas também das principais obras literárias das outras literaturas românicas e da literatura da Antiguidade Clássica — trouxeram um contributo, a todos os títulos inestimável, para a fixação do texto camoniano e a sua inserção na comunidade interliterária a que pertence.

Na primeira metade do século xx, embora vários professores mantenham nas universidades alemãs, com notável regularidade e interesse, cursos sobre Luís de Camões e a sua época, não há a assinalar nesta área trabalhos de natureza científica de impacto comparável aos de Wilhelm Storck e de Carolina Michaëlis. É da parte de um escritor, dotado de forte talento poético, que se nos depara uma obra que irá atrair o interesse de muitos leitores alemães para o autor de *Os Lusíadas* e para a História de Portugal. Refiro-me ao ensaio *Das Leiden des Camoes oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht*, de Reinhold Schneider, que, resultante de uma longa visita do jovem autor a Portugal em 1928/1929, é publicado em 1930, em Colónia. Misto de ensaio histórico-biográfico e poético-ficcional, a obra possui um capítulo introdutório sobre o povo português e a sua História, para, em seguida, apresentar quatro capítulos, dois dos quais, incidentes na figura de

Camões, «Der Held» e «Der Dichter», que alternam com dois outros dedicados à história dos portugueses no Oriente, nos seus aspetos gloriosos e sombrios, «Das Reich» e «Verlöschende Erde». O último e sexto capítulo, «Grab und Ewigkeit», reúne, à laia de epílogo, os dois temas, o de Camões e o da nação, que se entrelaçaram durante todo o ensaio.

Na sequência da leitura biografista adotada pela crítica romântica e em grande parte continuada por Wilhelm Storck, Schneider partirá sobretudo da obra lírica para construir uma biografia altamente romanesca do poeta, vendo-o como representante do caráter e do destino trágico do povo português. Se na evocação do Camões lírico se torna evidente uma grande empatia do escritor alemão com as vivências do sujeito poético camoniano, também no que diz respeito tanto à forte ligação do poeta épico com a pátria como à ideia central do ensaio, de nítida marca schlegeliana, enunciada desde logo no título, designadamente a transfiguração, sublimação e imortalização dos feitos históricos portugueses através de *Os Lusíadas*, é visível por parte do jovem Reinhold Schneider o desejo de tomar Camões como modelo, tentando, através do tratamento literário da História, superar a crise existencial por ele próprio vivida na Europa de final dos anos 20.

Vale a pena ainda mencionar, já no início da segunda metade do século XX, a obra de Günter Eich *Die Brandung vor Setúbal* (1957), escrita num género literário muito em voga na Alemanha do pós-guerra, a peça radiofónica. Inserindo-se numa tendência recorrente na literatura alemã dos anos 50 para subverter mitos e valores tradicionais, Eich transforma os amores lendários entre Camões e Catarina de Ataíde numa tragicomédia com traços do teatro do absurdo em que a estética e a mundividência românticas, subjacentes às anteriores criações ficcionais sobre o poeta português, são subtilmente parodiadas.

No campo da tradução, nota-se no século XX uma diminuição crassa em relação à florescência observada no século anterior. Apenas em 1949 surgirá, em Freiburg im Breisgau, em edição bilingue, uma tradução parcelar de *Os Lusíadas* do Barão Otto von Taube, que 30 anos mais tarde será reeditada pela Wissenschaftliche Buchgesellschaft de Darmstadt. Do mesmo autor, a conhecida editora Insel dará a lume, em 1959, a tradução de uma seleção de sonetos de Camões.

Foi preciso chegar ao último ano da centúria para ver a publicação de uma nova tradução integral da epopeia, da autoria do lusitanista Hans-Joachim Schaeffer, docente da Universidade de Mainz-Germersheim, numa bela edição bilingue da editora Elfenbein de Heidelberg, com coordenação do romanista Rafael Arnold e dois posfácios muito informativos, um do tradutor, outro do coordenador. No seu posfácio, o tradutor, ao apresentar a versão como fruto de longos anos de estudo sobre Camões e *Os Lusíadas*, em que comparou as traduções alemãs até aí existentes com o original, confessa a necessidade sentida de transportar para a sua língua materna e para os leitores do nosso tempo a «viva graciosidade» de um poema que sobre ele mantinha um enorme fascínio: «Foi minha intenção, não encher as estâncias, de forma artificial e arcaizante, com palavras ocas e patéticas, mas sim, ao contrário das traduções anteriores, torná-las mais sóbrias, mais transparentes, muitas vezes mesmo ‘mais esfriadas’». A legibilidade e musicalidade desta tradução são acentuadas pelos romanistas Hans Ulrich Gumbrecht e Thomas Sträter, que em dois importantes órgãos da imprensa de expressão alemã, respetivamente na *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e na *Neue Zürcher Zeitung*, acolheram com justificado louvor o aparecimento da obra.

Muito recentemente, em 2008, o mesmo tradutor lançou no mercado, igualmente em edição bilingue da mesma editora, entretanto sediada em Berlim, uma versão alemã da poesia lírica camoniana (Luís de Camões, *Sämtliche Gedichte / A Obra Lírica*), novamente coordenada e comentada por Rafael Arnold. Mais uma vez, tal como na versão schaefferiana de *Os Lusíadas*, também aqui se evidencia a criatividade linguística e poética do tradutor que, mantendo-se tanto quanto possível fiel ao original, quer sob o aspeto métrico quer semântico, consegue transportar para a língua alemã dos nossos dias os principais valores da lírica camoniana. Perante esta notável realização translatória, é de esperar que o público-leitor alemão do século XXI venha a redescobrir o autor clássico português mais lido e apreciado por anteriores gerações.

BIBL.: *Principais traduções, biografias e outros testemunhos de receção*: AHLWARDT, C[hristian] W[ilhelm], «Probe einer Übersetzung der Lusiaden, aus dem Portugiesischen des Luis de Camoëns», *Der Neue Teutsche Merkur*, hg. v. C. M. Wieland, Erster Band, Weimar, 1795, pp.

33-48; ARENTSSCHILDT, Louis von, *Sonette von Luis Camoens* [sic], Leipzig, 1852; BOUTERWEK, Friedrich, *Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit (Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, IV. Band)*, Göttingen, Johann Friedrich Römer, 1805, pp. 142-210; DIEZE, Johann Andreas, «Von der portugiesischen Dichtkunst», in: L. J. Velásquez, *Geschichte der spanischen Dichtkunst*, übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von J. A. Dieze, Göttingen, Bossiegel, 1769, pp. 525-545; DONNER, J. J. C., *Die Lusiaden des Luis de Camoëns*. Verdeutscht von J. J. C. Donner, Stuttgart, Löflund, 1833; EICH, Günter, *Die Brandung vor Setúbal* (1957), in G. E., *Gesammelte Werke*, Band III, hg. v. K. Karst, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, pp. 305-342; FICHTE, Johann Gottlieb, «Aus Camoens Lusiade. Gesang 3. Stanze 118f.», *Pantheon. Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst*, Leipzig, 1810, Band 1, 1. Heft, pp. 3-8; HALM, Friedrich (pseud. do Barão Münch-Bellinghausen), *Camoens. Dramatisches Gedicht in einem Aufzug*, Wien, Carl Gerold, 11837, 21843; HEISE, C. C., *Die Lusiade, Heldengedicht von Camoens*, aus dem Portugiesischen übersetzt von Dr. C. C. Heise, Hamburg und Altona, Vollmer, 2 Bde., s.d. [1806]; HERDER, Johann Gottfried, «Auszug aus dem Briefwechsel über Ossian und die alten Völker» (1773), in J. G. H., *Werke*, Band 2, *Schriften zur Ästhetik und Literatur: 1767-1781*, hg. v. G. E. Grimm, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 457; id., «97. Brief» (1796), in J. G. H., *Werke*, Band 7, *Briefe zu Beförderung der Humanität*, hg. v. H. D. Irmischer, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1991, p. 533; id., *Adrastea* (1801-1803) (Auswahl), in J. G. H., *Werke*, Band 10, hg. v. Günter Arnold, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 2000, pp. 812, 814-817, 821, 943, 1455; HUMBOLDT, Alexander von, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Band 2, Stuttgart und Augsburg, Cotta, 1847, pp. 58-61; [JUNG, Johann Andreas von], *Portugiesische Grammatik*, Frankfurt an der Oder, bei Carl Gottlieb Strauss, 1778, pp. 69-90; KIND, Friedrich, «Camoens und sein Neger», in: F. K., *Roswitha*, Dritter Band, Leipzig, bei Johann Friedrich Hartknoch, 1813, pp. 323-338; KUHN, Friedrich Adolph und Carl Theodor Winkler, *Die Lusiade des Camoens*. Aus dem Portugiesischen in deutsche Ottavereime übersetzt, Leipzig, Weidmann, 1807; LINK, Heinrich Friedrich, *Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien, und vorzüglich Portugal*, Zweiter Teil, Kiel, Academische Buchhandlung, 1801, pp. 44-47; MARIZ, Pedro de, «Ao estudioso da lição Poética», in *Os Lusíadas do Grande Luis de Camoens. Príncipe da Poesia Heroica*. Comentados pelo Licenciado Manoel Correa [...], Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1613, s.p.; M** [MEINHARD, Johann Nikolaus], «Die Episode der Ines de Castro, aus der Lusiade des Camouens [sic]» e «Die Erscheinung des Adamastors, am Vorgebürge der guten Hoffnung, im fünften Gesange der Lusiade», *Gelehrte Beyträge zu den Braunschweigischen Anzeigen*, 24. / 26. Stück, 20. / 31. März 1762, cols. 193-200, 209-212; MELDOLA, Abraham, *Nova Grammatica Portugueza / Neue Portugiesische Grammatik*, Hamburg, Bock, 1785, pp. 638-662; [MENCKE, Johann Burchard], *Compendiöses Gelehrten-Lexicon*, Leipzig, Gleditsch, 1715, col. 404 (continuado por Christian Gottlieb Jöcher, 21726, 31733; a partir de 1750/51 sob o título de *Allgemeines Gelehrten-Lexicon*); MEYER, Conrad Ferdinand, «Der Schwimmer» (1860), «Camoëns» (1875, 1882), in *Gedichte Conrad Ferdinand Meyers. Wege ihrer Vollendung*, hg. und mit einem Nachwort und Kommentar versehen von Heinrich Henel, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1962, pp. 109-116; REINHARDSTOETTNER, Carl von, *Os Lusíadas de Luiz de Camões*. Unter Vergleichung der besten Texte, mit Angabe der bedeutendsten Varianten und einer kritischen Einleitung, Strassburg, Trübner, 1874; id., *Luiz de Camoens, der Sänger der Lusiaden. Biographische Skizze*, Leipzig, Carl Hildebrandt, 1877; SCHACK, Friedrich Graf von, *Camoens in Cintra* (1884, 1897), in F. v. S., *Gesammelte Werke*,

Stuttgart, 1897, Band III, pp. 387-403; SCHAEFFER, Hans-Joachim, *Luís de Camões, Die Lusiaden / Os Lusíadas*. Aus dem Portugiesischen von Hans-Joachim Schaeffer. Bearbeitet und mit einem Nachwort versehen von Rafael Arnold, Heidelberg, Elfenbein Verlag, 11999, 22000, 32004; id., *Luís de Camões, Sämtliche Gedichte / Obra Lírica*. Portugiesisch — Deutsch. Übersetzt von Hans-Joachim Schaeffer. Herausgegeben, bearbeitet und kommentiert von Rafael Arnold, Berlin, Elfenbein Verlag, 2008; SCHLEGEL, August Wilhelm, «Camoens. Die Zwölf von Engellande, Sonett I, II, Kleine Gedichte I, II, III» (1804), in: A. W. S., *Blumensträuße italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie*. Nach dem Erstdruck neu herausgegeben von Jochen Strobel, Dresden, Thelem, 2007, pp. 155-174; id., «Über die Zunahme und den gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse von Indien. Zweite Abteilung. Von Vasco da Gama bis auf die neueste Zeit», *Berliner Kalender*, hg. v. der Kön. Preuß. Kalender-Deputation, 1831, pp. 68-75; SCHLEGEL, Friedrich, «Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten» (1803), in F. S., *Charakteristiken und Kritiken II*, hg. v. Hans Eichner (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, III. Band, 1975, pp. 17-37); id., *Geschichte der europäischen Literatur* (1803/04), in F. S., *Wissenschaft der europäischen Literatur*, hg. v. Ernst Behler (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, XI. Band, 1958, pp. 1-185); id., «An Camoens» (1807), in F. S., *Dichtungen*, hg. v. Hans Eichner (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, V. Band, 1962, p. 311); id., «Elfte Vorlesung» (1812), in F. S., *Geschichte der alten und neuen Literatur*, hg. v. Hans Eichner (*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, VI. Band, 1961, pp. 251-273); SCHLEGEL, Heinrich, *Atlas novus s. Geographia universalis*, VII tomi, München, 1710; [SCHMAUSS, Johann Jacob], *Der neueste Staat des Königreichs Portugall, und der darzu gehörigen Länder inn- und ausserhalb Europa*, 2. Theil, Halle, Rengerische, 1714, p. 324; SCHNEIDER, Reinhold, *Das Leiden des Camoes oder Untergang und Vollendung der portugiesischen Macht*, Köln & Olten, Jakob Hegner Verlag, 1930; SECKENDORFF, Siegmund Freyherr von, «Die Lusiade. Aus dem Portugiesischen des Luis de Camoens. Erster Gesang», in *Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur*; hg. v. F. J. Bertuch, Weimar, Zweiter Band, 1780, pp. 248-323, 324-412 (Anmerkungen); STORCK, Wilhelm, *Luis' de Camoens Sämtliche Gedichte*. Zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck, Paderborn, Schöningh, 6 Bde., 1880-1885 (1880, erster Band: *Buch der Lieder und Briefe*; 1880, zweiter Band: *Buch der Sonette*; 1881, dritter Band: *Buch der Elegieen, Sestinen, Oden und Octaven*; 1882, vierter Band: *Buch der Canzonen und Idyllen*; 1883, fünfter Band: *Die Lusiaden*; 1885, sechster Band: *Dramatische Dichtungen*); id., *Luis' de Camoens Leben. Nebst geschichtlicher Einleitung*, Paderborn, Schöningh, 1890; id., *Vida e Obras de Luís de Camões*. Primeira Parte. Versão do original alemão anotada por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Lisboa, Academia Real das Ciências, 1897; TAUBE, Otto Freiherr von, *Luís de Camões, Die Lusiaden*. Ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Otto Freiherrn von Taube. Zweisprachige Ausgabe, Freiburg, Herder, 1949; id., *Luiz de Camões, Sonette*. Ausgewählt und übertragen von Otto Freiherrn von Taube, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1959; TIECK, Ludwig, «Tod des Dichters», in: L. T., *Novellenkranz. Ein Almanach auf das Jahr 1834*, Berlin, Reimer, 1834, pp. 1-347; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, «Luis de Camoens' Sämtliche Gedichte. Zum ersten Male deutsch von Wilhelm Storck...», *Zeitschrift für romanische Philologie* IV, 1880, pp. 591-609, V, 1881, pp. 101-136, VII, 1883, pp. 131-157; id., «Neues zum Buche der kamonianischen Lieder und Briefe», *Zeitschrift für romanische Philologie* VII, 1883, pp. 407-453; id., «Neues zum Buche der kamonianischen Elegien», *Zeitschrift für romanische Philologie* VII, 1883, pp. 494-530, VIII, 1884, pp. 1-23; id., «Mitteilungen aus portugiesischen Handschriften. I. Der

Cancioneiro Juromenha», *Zeitschrift für romanische Philologie* VIII, 1884, pp. 430-448, 598-632, IX, 1885, pp. 360-374; id., «Luis de Camões», in «Geschichte der portugiesischen Literatur» von C. Michaëlis de Vasconcellos und Th. Braga, *Grundriss der romanischen Philologie*, hg. v. Gustav Gröber, II. Band, 2. Abteilung, Strassburg, Trübner, 1897, pp. 313-328; VOSS, Johann Heinrich, *Mythologische Briefe*, Zweiter Band, Königsberg, bei Friederich Nicolovius, 1794, pp. 217-218; ZEDLER, Johann Heinrich, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Fünfter Band, C-CH, Halle und Leipzig, 1733, cols. 442-443.

Bibliografia crítica (seleção): BERTRAND, J.-J.-A., «Camoëns en Allemagne», *Revue de Littérature Comparée*, 5, 1925, pp. 246-263; BRIESEMEISTER, Dietrich, «Camões in Deutschland (18. und 19. Jahrhundert)», *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, 20 (1988-1992), 1993, pp. 254-267; id., «Camões na Alemanha do século XVIII», in *Literatura de Expressão Portuguesa em Tradução Alemã*. Coord. Karl Heinz Delille, Coimbra, *cadernos do cieq*, 5, 2003, pp. 51-60; CARRINGTON, Maria Cristina, *Camões e D. Sebastião na Obra de Reinhold Schneider*, Coimbra, Minerva Coimbra/Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos/Universidade de Aveiro, 2007; EHRHARDT, Marion, «A projecção de *Os Lusíadas* nas letras alemãs», *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, 42/43, IV Série, setembro, 1972, pp. 55-62; id., «August Wilhelm Schlegel und seine Studien der portugiesischen Literatur und Geschichte», *Biblos. Revista da Faculdade de Letras*, vol. LII, Coimbra, 1976, pp. 263-273; FLASCHE, Hans (1958), «Friedrich Schlegel und Portugal», *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft*, 32, 1958, pp. 417-447; KALWA, Erich, «Die portugiesische Literatur in Lehre und Forschung an deutschen Universitäten im 19. Jahrhundert: ein Beitrag zur Entstehung und Entwicklung der deutschen Lusitanistik», *Lusorama*, 26, 1995, pp. 5-71; KREUTZER, Winfried, «Camões in Deutschland», in: *Os Lusíadas: Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, vol. III, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1984, pp. 467-493; id., *Frühe deutsche wissenschaftliche Ansichten der Literatur und Geschichte Portugals: Friedrich Bouterweks Geschichte der portugiesischen Poesie und Beredsamkeit (1805) und Heinrich Schäfers Geschichte von Portugal (1836-1854)*, Coimbra, *cadernos do cieq*, 31, 2008, pp. 74-86; LAITENBERGER, Hugo, «*Os Lusíadas* na história da literatura portuguesa de Frederico Bouterwek (1805)», in: *Estudos sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Alemã*. Coord. Ludwig Scheidl, Coimbra, Minerva, 1997, pp. 13-26; MARTINS, Catarina/GARRAIO Júlia, *Camões na Alemanha. A Figura do Poeta em Obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*, coord. M. Manuela Gouveia Delille, Coimbra, Livraria Minerva / Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, 2000; MEIER, Harri, «Luís de Camões' *Lusíadas*. Das portugiesische Nationalepos im deutschen Geistesleben», *Geist der Zeit. Wesen und Gestalt der Völker*, 21. Jahrg., Heft 2, Februar 1943, pp. 57-73; id., «*Os Lusíadas* no Romantismo Alemão. Alvorada da lusofilia romântica», in H. M., *Ensaio de Filologia Românica*, Lisboa, Edição da 'Revista de Portugal', 1948, pp. 207-226; NAGEL, Rolf, «Camões na Alemanha», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 16, 1981, pp. 784-796; RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão, *Alcácer Quibir e D. Sebastião na Alemanha. Representações Historiográficas e Literárias (1578-c. 1800)*, Coimbra, MinervaCoimbra/Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos/Universidade de Aveiro, 2002, pp. 627-636; STORCK, Wilhelm, *Camoens in Deutschland (Beilage)*, in *Luis' de Camoens Sämtliche Gedichte*, dritter Band, Paderborn, Schöningh, 1881, pp. 395-434; WALZEL, Oskar, «Der deutsche Entdecker des Camões», *Revue de Littérature Comparée*, 18, 1938, pp. 478-494; WILMSMEIER, Wilhelm,

Camoens in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Künstler-Drama,
Erfurt, Georg Richters, 1913.

RECEPÇÃO DE CAMÕES NA LITERATURA BRASILEIRA. A influência da obra e do nome de Camões na poesia brasileira, de Bento Teixeira a Carlos Drummond de Andrade, ou, mais precisamente, das origens da literatura no Brasil aos escritores da atualidade, deve ser estudada com a consciência de que a *obra literária* é antes de tudo a instauração de um determinado tipo de *linguagem*, que «o objeto da história literária não é a gênese das obras» (Todorov), mas «o estudo da variabilidade literária, isto é, da *evolução* da série» (Tynianov) e que «A história comparativa de uma literatura nunca deve esquecer a outra história, a interior» (Pichois).

O prestígio da obra de Luiz Vaz de Camões — a sua poesia épica, lírica e dramática — e, de maneira mítica, o fulgor de seu nome repercutem em todos os níveis da cultura brasileira, atingindo com igual força tanto a produção literária como as mais variadas manifestações da cultura popular. Daí o sentido de *Camonema* que, como um tópico universal, recobre toda a cultura brasileira, motivando a ideia e a prática de uma *Camonologia*, uma série de estudos e iniciativas culturais em torno de Camões.

O processo de transformação do discurso literário no Brasil se verificou e ainda se verifica sob a influência de Camões, cuja obra repercute na poesia, atuando profundamente na concepção poética e motivando um sistema retórico camoniano, muito mais susceptível de desgastar-se entre os epígonos que muitas vezes não leram diretamente a obra de Camões, mas sim através dos grandes escritores que o citaram. Num e noutro caso, o certo é que em todos os momentos da literatura brasileira a *corrente camoniana* — a presença modelar de Camões — foi e continua sendo uma constante nos temas, nas imagens, na estrutura dos versos e até na maneira mítica do brasileiro se referir ao nome de Camões.

Não há dúvida de que, no Brasil, a poesia é que tem dialogado mais com a sua obra, a ponto de se poder dizer que não há um poeta brasileiro que não tenha pago alguma espécie de tributo a Camões; tributo que também se estende à prosa de ficção, havendo escritor, como Machado de Assis, que o menciona, direta ou indiretamente, em todos os seus livros.

Além da literatura escrita, existe toda uma dimensão camoniana que se manifesta nos folhetos de cordel, no anedotário, no folclore, no saber popular e que acaba refluindo para as obras literárias. Um circuito em que o erudito e o popular se entrelaçam para exibir constantemente as marcas portuguesas na formação do mais autêntico da cultura brasileira.

Tratar de Camões no Brasil é portanto acompanhar, numa perspectiva crítica, o processo da imitação e da influência, da repercussão e da permanente atualidade de um sistema literário particular — *o de Camões* — na origem, na evolução autonômica e no posterior reconhecimento de todo um sistema literário coletivo — *o da literatura brasileira*, principalmente o da poesia —, dada a natureza épica e lírica dominante na obra do grande poeta português.

Assim, a influência da obra de Camões foi/é um fator positivo e contínuo na *formação* da cultura brasileira. E tão importante que, em determinados *momentos*, a sua obra foi sentida *fora* da cultura portuguesa, *universalizada* e, por isso mesmo, superior às contingências histórico-sociais de nativismo e nacionalismo que marcaram os escritores brasileiros até o final do século XIX e se prolongam pelo Modernismo e suas transformações ao longo de todo o século XX.

É o relacionamento de um sistema *emissor* (a obra de Camões, épica e lírica, incluída nesta a obra de teatro) com um sistema *transmissor* (a língua portuguesa) e com um sistema *receptor* (as obras de escritores brasileiros, em especial os da poesia) que mostra a presença estimulante da obra de Camões nas obras mais importantes dos poetas brasileiros, não somente nos do tempo de «A Terra Santa Cruz, pouco sabida», como na Elegia 3, de Camões, que aparece no *Tratado da Terra do Brasil*, de Pero de Magalhães de Gândavo, mas em toda a história brasileira, dentro, aliás, do espírito daquela estrofe de *Os Lusíadas*, quando o poeta, usando de uma perífrase, faz referência ao Brasil, revelando ao mesmo tempo, pela metáfora marinha, o destino agrícola que lhe reservava o povo português: «Na quarta parte nova os campos ara / E, se mais mundo houvera, lá chegara» Todas as referências à obra de Camões remetem para *Obra Completa*, Rio de Janeiro: Aguilar Editora, 1963. Por trazer toda a produção tida como de Camões num só volume, facilita o trabalho comparativo. A questão de se saber qual o «verdadeiro» *Corpus* camoniano é problema que os filólogos discutem sempre e não foi ainda

solucionado. É o mesmo que se passa com Gregório de Matos e se passou com os escoliastas a respeito de Homero. Há quem ache que se deve publicar tudo o que foi atribuído a Camões, mesmo sabendo que tal ou qual poema seja de outro autor, como é o caso do soneto que começa com o verso *Fermoso Tejo meu, quão diferente*, de Rodrigues Lobo, mas no livro *Sonetos de Camões*, com subtítulo de «*Corpus dos sonetos camonianos*», edição da Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1980. E há, pelo contrário, quem esteja interessado em estabelecer o que é autenticamente de Camões, como é o caso de Leodegário A. Azevedo Filho que, por intermédio de um trabalho metódico e sistemático, vem-se dedicando ao estudo filológico e literário da *Lírica de Camões*.

A tradição épica no Brasil. No caso de literaturas, como a portuguesa e a brasileira, identificadas por um longo período comum e que se servem de um mesmo instrumento de expressão, não há como negar influências, tanto de um lado como de outro, sobretudo quando se trata de personalidades criadoras como Camões e Fernando Pessoa, o Norte e o Sul da poesia lusitana, centros vivos da melhor e mais profunda poesia portuguesa e, como não podia deixar de ser, também da melhor poesia brasileira.

As tentativas literárias no Brasil colonial tinham de estar, inicialmente, impregnadas de espírito português. O *símbolo* da dominação impunha a sua linguagem. Só depois que o homem se foi adaptando à terra e se despertando para a consciência nativista e o *símbolo* da expressão coletiva se foi esvaziando e se tornando *signo* da expressão individual, é que se iniciou o processo que Araripe Júnior chamou de «obnubilação»: esquecimento das coisas do reino e preocupação com as da terra, partindo depois para o sonho de libertação que culminou com a Independência política. Assim, todas as manifestações literárias entre nós, até as duas primeiras décadas do século XIX, estavam cheias daquele Humanismo renascentista, cujo maior representante em língua portuguesa foi indiscutivelmente Camões.

A corrente camoniana dominou todo o nosso período colonial através de um sopro épico que, entretanto, não produziu grandes resultados. Pelo menos não tão grandes como os obtidos pela influência de seu lirismo que, semicoberto pelas ressonâncias da «tuba canora e belicosa» (*Os Lusíadas*, I.5), se foi insinuando pela nossa poesia, ultrapassando o

período clássico, aparecendo como epígrafe nas obras dos primeiros românticos, constituindo tema dos parnasianos e simbolistas e, afinal, sendo bastante assimilado e reverenciado pelos modernistas que pagaram o seu tributo à obra de Camões, citando-a ou dela retirando a essência de uma imagem, de um poema, de vários poemas e até de livros. E à medida que se desenvolvem os estudos de literatura portuguesa no Brasil e à medida que o novo poeta brasileiro vai tomando contato com a obra de Camões, vai-se propagando essa corrente renascentista que, apesar das ondas de lusofobia na nossa história literária, continua oferecendo-se como leitura passiva e ativa dos melhores escritores, que nunca a abandonaram.

As referências de Camões ao Brasil são muito poucas, aparecendo, direta ou indiretamente, nos seguintes cantos de *Os Lusíadas*: V.14; VII.14; X.63.67 e 140. Na poesia lírica há duas referências: a da Elegia 3 e a da Elegia 4. Mas há também a que está no início dos Tercetos que dedicou a Dom Lionis Pereira a respeito do livro de Pero de Magalhães, também oferecido a esse senhor. O livro é a *História da Província de Santa Cruz*, publicado em 1576. Assim, a primeira relação de Camões com o Brasil se dá através desses Tercetos, onde se diz: «Depois que Magalhães teve tecida / A breve história sua que ilustrasse, / a Terra Santa Cruz pouco sabida.»

Não se pode esquecer que no século XVI aparece no Brasil o Poema Epicum *De Gestis Mendi de Saa*, escrito em latim e hoje definitivamente atribuído ao P.e José de Anchieta. Trata-se do primeiro poema «brasileiro», uma vez que foi editado em 1563. Canta os feitos guerreiros de Mem de Sá (irmão do poeta Sá de Miranda) contra os tamoios e contra os franceses que tentavam fixar-se nas costas brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro. Publicado nove anos antes de *Os Lusíadas*, o poema de Anchieta relaciona-se com o de Camões, primeiro, através do fundo clássico de que ambos se valeram, misturando os deuses pagãos na ideologia cristã; depois na coincidência de algumas ideias e imagens que deviam estar na ideologia marítima da época.

O primeiro poeta no Brasil a «se inscrever» no sistema retórico do Classicismo do século XVI (ou a ajoelhar-se diante do altar de «São Camões», na expressão de Afrânio Peixoto), foi Bento Teixeira, também conhecido por Bento Teixeira Pinto, autor da *Prosopopéia*, publicada em

Lisboa, em 1601, juntamente com o *Naufrágio*. A *Prosopopéia* é um poema de pretensões épicas, bastante decalcado em *Os Lusíadas*, mas contando fatos reais da História portuguesa, ocorridos havia menos de vinte anos. Possui apenas 94 estrofes de oitava-rima e canta os feitos militares de Jorge de Albuquerque Coelho e de seu irmão Duarte Coelho de Albuquerque. É de certa maneira uma «continuação» de *Os Lusíadas*, no sentido de que retoma os acontecimentos de Alcácer-Quibir, onde os dois heróis combatem ao lado do rei D. Sebastião. A imitação de Camões é nele consciente e honesta, tanto que cita o próprio Camões na estrofe x, discordando do poeta na descrição que faz de Tritão (*Os Lusíadas*, VI.17). Neste aspecto, a crítica lhe tem sido um tanto injusta. É claro que se trata de um epígono de Camões, o primeiro no Brasil. Mas apesar da pequenez do poema e do decalque camoniano, há que reconhecer valor a algumas passagens do poemeto, como na concepção invocatória e em certos versos da descrição do porto do Recife.

É interessante observar que no século XVII, quando a fama de Camões transpõe os Pireneus e começam a aparecer traduções de *Os Lusíadas* na França, na Itália e na Inglaterra, não se publicou nenhum poema épico escrito por «brasileiro». Se houve alguma tentativa épica, ela se perdeu ou continua inédita em algum arquivo estrangeiro. O fato de não aparecer o poema dessa matéria quase lendária vivida pelos «brasileiros» do século XVII não quer dizer que não se conhecesse a obra de Camões. *Os Lusíadas* haviam sido a força moral da restauração e as peripécias da epopeia portuguesa serviam de estímulo às novas aventuras por que passavam os bandeirantes, portugueses ou brasileiros, empenhados em descobrir ouro, em conquistar índios e em ampliar as dimensões de suas terras. Daí o emocionante relato de Affonso de E. Taunay sobre o bandeirante-escrivão Francisco Rodrigues da Guerra que, em 1616, no sertão de Paraupava (rio Araguaia, no centro do Brasil), transcreveu no verso da página de um inventário as estâncias 2, 7, 11 e 15 do canto V de *Os Lusíadas*. É desse fundo histórico que, mais tarde, sairá o material poético de futuros poetas brasileiros. As únicas referências que se conhecem sobre a épica da primeira metade do século XVII apontam para Manoel Ferreira de Lemos e frei Manoel Calado, autor de *O Valeroso Lucideno e Triunfo da Liberdade*, cuja primeira parte é de 1648 sobre a expulsão dos holandeses da Bahia. As estâncias de frei Manoel Calado foram escritas sobre *Os Lusíadas*, mas

com a preocupação de omitir o seu modelo, pois prefere citar Homero e Virgílio a mencionar o nome de Camões.

A segunda metade do século XVII, que contou com a presença de Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira e Padre Antônio Vieira, foi realmente o berço da maioria dos poetas que vão aparecer nos movimentos academicistas da primeira metade do século XVII. É nessa volta do tempo colonial que se encontram as raízes do Brasil: o obscuro sentimento da terra, da família, os germes de uma esperança inconsciente que começam a delinear o sentimento nativista, intensificado pelas aventuras das entradas e bandeiras que excitam a imaginação e inspiram os primeiros poemas sobre a excelência da terra e das frutas. Tópicos virgilianos que vieram, aliás, por intermédio de Pero Vaz de Caminha e Pero de Magalhães de Gândavo e que, no fundo, faziam parte do velho sonho português em desenvolver no Brasil a sua agricultura.

Com relação à poesia épica, sabe-se apenas de algumas tentativas, como é o caso de Diogo Garsson Tinoco que escreveu em 1689 um poema sobre as minas de esmeraldas descobertas por Fernão Dias Paes, herói do poemeto em estrofes reais, no estilo camoniano. Cláudio Manoel da Costa no «Fundamento histórico» do seu *Vila Rica*, chega a mencionar quatro estrofes desse poema, que ele denomina de *Descobrimento das Esmeraldas*. No fim desse século aparece o nome de Gonçalo Soares da Franca, que pertenceu à Academia Brasílica dos Esquecidos. O curioso é que por esse tempo a épica de Camões começa a influenciar os poetas líricos. O Neoclassicismo que se acentuará na segunda metade do século XVIII vai reagir contra essa tendência, procurando novamente o poema épico, o qual, depois das experiências do Romantismo, será retomado pelos poetas do Modernismo, no século XX.

O século XVIII, na sua primeira metade, se destaca pela movimentação das várias academias, as quais prolongaram a experiência barroca até o esvaziamento total, exaurindo os temas (quase sempre panegíricos) e diluindo as invenções formais dos melhores poetas setecentistas, incluindo no caso o lado barroco da lírica camoniana. Com relação ao poema épico, pode-se dizer que o século XVIII foi, por vários motivos, propício ao aparecimento da épica brasileira, sobretudo depois de 1750 ou, mais exatamente, depois do aparecimento de *O Uruguai*, em 1769. Era, de certa maneira, o canto de cisne dos poemas épicos de natureza e corte clássicos.

Havia um clima favorável ao trabalho intelectual. Acontece, porém, que a maior parte dessa produção, principalmente a das academias, é toda ela de inspiração e às vezes de pura e deslavada imitação camoniana, como se vê nas atas das Academias Brasília dos Esquecidos, Brasília dos Renascidos, dos Felizes e a dos Seletos que realizaram em 1752 um ato panegírico, *Júbilos da América*, em louvor de Gomes Freire de Andrade, no qual Manuel de Siqueira e Sá leu um poema, *Prefação — adorando de longe os vestígios do Poeta*. Dentre os vários poetas que escreveram e às vezes publicaram poemas de intenções épicas na primeira metade do século XVIII, destaca-se Fr. Manuel de Santa Maria Itaparica. Toda a sua obra conhecida foi publicada em Lisboa, em 1769, com o nome geral de *Eustáquidos*. É todo ele feito sob imitação de *Os Lusíadas*.

O material que ficou das sessões das academias dessa época é realmente farto de inspiração, de imitação e de decalque camonianos. No meio desses textos se descobre uma e outra tentativa épica, geralmente laudatória como se pode ver nas estâncias de Gonçalo Fernandes Gomes, dedicadas ao «Excelentíssimo Senhor Vasco Fernandes César de Menezes». No meio dos louvores há verso como «Vós que sois uma rama florescente» que aponta logo para o «Vós, tenro e novo ramo florecente» com que Camões se dirige a D. Sebastião (*Os Lusíadas*, I.7). Citam-se os nomes, entre os quais de João de Brito e Lima, P.e Domingos da Silva Teles, Antônio de Oliveira, Luís Canelo de Noronha, João Mendes da Silva (pai de Antônio José da Silva, o Judeu), P.e Francisco de Almeida e José Pires de Carvalho Albuquerque, baiano autor de um *Culto Métrico*, poema de oitenta e uma oitavas rimadas, apresentado à Academia Brasília dos Esquecidos, em 1759.

Seria o caso de se tocar aqui, ainda que de passagem, nas duas grande antologias poéticas do século XVIII português: *A Fênix Renascida* e os *Ecos do Postilhão de Apolo*. Na primeira aparecem dois brasileiros conhecidos: Eusébio de Matos, irmão de Gregório de Matos, e Bernardo Vieira Ravasco, irmão do P.e Vieira. A segunda antologia, em dois volumes denuncia o seu pior barroquismo no próprio título. Cabe aqui também uma referência às festas que motivaram o aparecimento do *Áureo Trono*, em 1749, na celebração da criação do novo Bispado de Mariana, no ano anterior. O volume possui o relato de um autor anônimo e uma coleção de

textos poéticos, onde se percebe a influência tanto de Camões como de Cervantes.

Fora do movimento academicista, existe o nome de Francisco de Melo Franco, autor do poema herói-cômico *O Reino da Estupidez*, em quatro cantos, composto e publicado em Coimbra, em 1785, satirizando os métodos de ensino da famosa universidade. E o de Fr. Francisco de São Carlos cujo poema *A Assunção* foi publicado no Rio de Janeiro, em 1819.

Na segunda metade do século XVIII, a épica encontrará os seus maiores e melhores cultores no período colonial (luso-brasileiro), como José Basílio da Gama, autor de *O Uruguai*, de 1769. O poema tem cinco cantos, é escrito em versos brancos e sem estrofes regulares, como vai ser comum entre os românticos. O tema é a execução do Tratado de Madrid, de 1750, que trocava os Sete Povos das Missões, dos jesuítas espanhóis, no Paraguai, pela cidade de Colônia do Santíssimo Sacramento, no Uruguai, mas pertencente aos portugueses. A rebelião dos índios e o massacre que lhes infligiram as forças espanhola e portuguesa, estas comandadas por Gomes Freire de Andrade, o herói do poema, forneceram o argumento para esse poemeto épico, cujo maior propósito era mesmo o de criticar a ação humana dos jesuítas e confirmar com isso as graças do Marquês de Pombal. Afastando-se do modelo formal camoniano, Basílio da Gama não deixou todavia de pagar a sua dívida a Camões, em algumas imagens e até no belo episódio da morte de Lindóia (Canto IV), que guarda alguma semelhança de concepção e de expressão com o episódio de Inês de Castro. Mas Basílio da Gama era um bom poeta e soube muito bem disfarçar as suas leituras de Camões, disfarce que não impede o comparatista de algumas aproximações estilísticas.

Na mesma direção neoclássica de Basílio da Gama está a obra de Cláudio Manoel da Costa, *Vila Rica*, escrita entre 1773 e 1774 mas só publicada em 1839. É um poema sobre a história da fundação da cidade de Ouro Preto, antiga Vila Rica. Possui dez cantos, com estrofação livre e rimas emparelhadas. Há nele várias referências claras a *Os Lusíadas*. Vê-se que o poeta tem consciência de que está imitando, tanto que relaciona entre parênteses a menção à personagem camoniana, além de confessar na nota ao pé da página a fonte de que se estava aproveitando. O poema de Cláudio é a interação consciente e inconsciente de vários textos literários. Combina textos de Lucano, Virgílio, Milton, Alonso de Ercilla, Voltaire, e,

em língua portuguesa, se vale de passagens e de concepções de Camões, de Diogo Garsson Tinoco, de Basílio da Gama e até dele mesmo, Cláudio. Mas ele foi um dos maiores poetas dessa época no Brasil e a consciência que teve de estar imitando Camões constitui alguns pontos favoráveis que, todavia, não serviram para que a crítica concedesse maiores favores ao seu *Vila Rica*.

O Caramuru, de Fr. José de Santa Rita Durão, publicado em 1781, é outro grande poema épico do século XVIII. Este não desprezou o modelo da epopeia lusitana: compõe-se de dez cantos, com estrofes italianas. E o assunto, como se vê no subtítulo do poema, é o do descobrimento da Bahia. Mas, não contente com o subtítulo, o poeta escreveu as «Reflexões prévias e argumento», onde diz que «Os sucessos do Brasil não mereceriam menos um Poema que os da Índia. Incitou-me escrever este o amor da Pátria». E é o próprio autor quem explica: «A ação do poema é o descobrimento da Bahia, feito quase no meio do século XVI por Diogo Álvares Correia. Alude a vários episódios da história do Brasil, a ritos, tradições indígenas, como também à política na Colônia. Escrito na segunda metade do século XVIII e narrando fatos reais ou lendários, localizados há mais de duzentos anos, o *Caramuru* deixa o leitor perceber às vezes o conflito entre as ideias do narrador e as da personagem Caramuru; entre as do autor, religioso, e a personagem principal, o cristão-novo Diogo Álvares Correia. Uma ligeira comparação léxica, rímica, sintática, técnica e temática com as duas primeiras estrofes de *Os Lusíadas* é suficiente para pôr à mostra o espelho em que se mirava Santa Rita Durão.

Mas o *Caramuru*, a despeito de quaisquer vinculações à forma camoniana, é o grande documento de transição da cultura luso-brasileira: é a prova estética de como os traços da cultura portuguesa se «obnubilavam» para dar lugar aos novos traços brasileiros que cada vez mais se evidenciavam. O *símbolo* da linguagem colonial começa a perder a sua força verticalizante, cedendo lugar ao *signo* de uma linguagem que agasalhava o imaginário do homem brasileiro. O *Caramuru* conota esse momento histórico em que se definem as raízes da nacionalidade. Santa Rita Durão é também autor de um poema cômico, *O Imperador de Eiras*, em latim macarrônico. É oportuno mencionar que o tema religioso e a

concepção estética do *Caramuru* serão retomados em 1909 por Joaquim Teixeira Lopes, no seu poema *Cristíada*.

Com a Independência, a transição cultural se resolve logo a favor do Brasil, como se pode ver no poema *Paraguaçu* (ou *Paraguassú* como está grafado), que Ladislau dos Santos Titara publicou na Bahia em 1835. O poeta nos dá um belo exemplo de intertextualidade ao inserir no texto de *Paraguaçu* trechos de vários escritores, todos, aliás, por ele mesmo documentados ao pé das páginas. Trata-se de uma linguagem cheia de obscuridade, por ser um dos mais interessantes documentos sincréticos desse período de transição entre o Classicismo e o Romantismo. Mas *Paraguaçu* não deixa de ser um poema de estirpe camoniana, embora dentro já da confluência retórica de clássicos e românticos e dentro do sentido mais específico do nascente nacionalismo brasileiro. Ainda dentro do espírito do século XVIII, há que mencionar os nomes de Bartolomeu Antônio Cordovil e Florêncio Antônio da Fonseca Grostom, ambos ligados a Goiás. Finalmente, para concluir esta parte relativa à transição clássico-romântica, mencionem-se o nome de José de Natividade Saldanha e José Bonifácio de Andrade e Silva.

No início do século XIX, aparece o nome do cônego Januário da Cunha Barbosa, um dos intelectuais mais importantes na construção cultural da Independência do Brasil, sendo um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e autor da primeira coletânea de poemas brasileiros, o *Parnaso Brasileiro*, publicado em dois tomos em 1829 e 1831. Foi nessa época que Álvaro Teixeira de Macedo publicou *A Festa do Baldo*, poema de tom humorístico, em oito cantos e versos soltos, escrito em 1842, aproveitando e deformando o episódio dos deuses no Olimpo, numa visível imitação do primeiro canto da epopeia camoniana. Mencionem-se também os nomes de Fr. Francisco Xavier de Santa Rita Bastos Baraúna e, principalmente, o de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, o mais importante estudioso da literatura brasileira nessa época, com o seu *Bosquejo da História Brasileira*, de 1840. A inquietação intelectual de Joaquim Norberto, experimentando contos, romances, poemas, se dirige sobretudo à investigação de nossas letras, com pesquisas e observações imprescindíveis sobre a mulher e sobre a formação da literatura no Brasil, como na *História da Literatura Brasileira* publicada na *Revista Popular*. Logo a seguir, em 1843, J. M. P. da Silva, publica *Parnaso Brasileiro*, em

dois tomos, com uma seleção de poemas «dos melhores poetas brasileiros», onde se encontram várias referências a *Os Lusíadas*. No livro *Camões e a Poesia Brasileira* mencionam-se outros poetas imitadores de Camões no final desse período neoclássico.

Substituindo a estética clássica pelo individualismo do *gênio* criador e mais ou menos desprezando os temas do convencionalismo neoclássico em favor de uma temática nacional, o Romantismo brasileiro — como de resto qualquer tipo de romantismo — tinha mesmo que afastar-se da forma de epopeia até então conhecida, por sentir nela a presença lusitana, contra a qual, na época, havia uma «justificada» reação. Procurou-se deste modo, na esteira das experiências estrangeiras, uma nova maneira de apresentar o canto épico, desenvolvendo-o em forma de novelas e romances, explorando inicialmente o «medievalismo» do romance histórico. Conservou-se entretanto a natureza coletiva e nacionalista, porque era o que mais convinha ao espírito político do novo país. O auge do Romantismo no Brasil, compreendido entre 1845 e 1865, apresentou também as suas manifestações propriamente épicas, e sobre temas indígenas. É que começou a ser também uma exigência da nossa «maturidade intelectual» o cartão consagrador de uma «epopeia nacional», uma que, como *Os Lusíadas*, celebrasse os heróis e os feitos da jovem nação brasileira. E chegou a ser um dos sonhos do imperador D. Pedro II.

Assim, à parte as obras em prosa, como *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e mesmo *Inocência* (1872), que possuem algumas características épicas, e à parte os romances, em verso, como *A Nebulosa*, de Joaquim Manuel de Macedo, além das tentativas de José de Alencar (os cinco cantos incompletos de *Os Filhos de Tupã*, de 1863) e além do grande número de autores menores, os poetas que se esforçaram por criar uma obra de sentido épico foram Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e Araújo Porto Alegre.

Antes de passar aos épicos mencionados, é preciso dizer alguma coisa sobre Ferdinand Denis. Residindo no Brasil, de 1817 a 1821, ele se tornou ligado à nossa literatura através do seu *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal et du Brésil*, de 1826. Pela primeira vez entre nós, percebeu a continuidade da literatura no Brasil, de Bento Teixeira aos pré-românticos, reconhecendo assim a existência de uma literatura brasileira e incentivando o aproveitamento dos aspetos nacionais. O seu livro *Camões*

e *José Índio* constitui um símbolo bissêmico na história da literatura brasileira: de um lado, realiza o aproveitamento daquilo que será bastante caro à formação nacional da nossa literatura — o tema do índio e das cenas da natureza, como se vê na prosa e na poesia dos românticos, dos realistas e dos modernistas; e, de outro lado, compreende, com notável lucidez, a importância de Camões na formação e no desenvolvimento da nossa poesia. Tinha que ser mesmo um estrangeiro para perceber, naquela época, essas duas vertentes da cultura nacional: as suas raízes ibéricas e os seus frutos americanos.

Domingos José Gonçalves de Magalhães publicou em 1856 a sua *A Confederação dos Tamoios*. D. Pedro II havia incentivado o autor a escrever a que seria, segundo se esperava, a epopeia nacional. E Gonçalves de Magalhães, que se havia notabilizado como o introdutor do Romantismo no Brasil, em 1836, vinte anos depois publicou essa obra, realização do grande sonho dos intelectuais da época. O poema tem dez cantos, em decassílabos brancos e, como tema, a luta dos tamoios, confederados no século XVI contra os colonizadores, aparecendo nele figuras reais como os padres Manoel da Nóbrega e Anchieta. O seu forte espírito antilusitano e a concepção dada à cultura indígena motivaram grandes polêmicas, e foi em reação a esse poema que José de Alencar escreveu *O Guarani*, publicado um ano depois. Passada a fase ruidosa do aparecimento do poema, ele caiu no esquecimento. Há na epopeia de Magalhães inúmeros vestígios de *Os Lusíadas*, embora a maior parte das vezes dissimulados na expressão romântica.

Antônio Gonçalves Dias publicou, em Leipzig, em 1857, os quatro primeiros cantos de *Os Timbiras*, «poema americano» que, desde 1844, vinha sendo trabalhado pelo poeta. Supõe-se que a maior parte desse poema, que seria, segundo o seu próprio autor, uma espécie de «Ilíada americana», se perdeu no naufrágio de 1864. O poema teria dezesseis cantos. Os quatro conhecidos estão escritos, na sua maior parte, em versos decassílabos, sem rima e sem estrofes, à maneira dos longos poemas românticos. Na introdução, podem se ver algumas semelhanças técnicas com as primeiras estrofes de *Os Lusíadas*. Mas se *Os Timbiras* ficaram incompletos, dele «saiu» o belo poemeto *I-Juca-Pirama*. Há neste texto uma notável variedade métrica, um movimento rítmico admirável e

verossímeis quadros ou cenas dramáticas que fazem dele um dos textos mais queridos do povo brasileiro.

Outro poeta do Romantismo no Brasil é Manuel de Araújo Porto Alegre, autor de um poema épico, o *Colombo*, publicado em 1866. Longo e enfadonho poema com quarenta cantos, em decassílabos brancos, com um também longo prólogo. Falseando a história, o autor canta os feitos do descobridor da América, introduzindo cenas absurdas como a do torneio em que Colombo aparece mascarado de Cavaleiro Negro, pedindo à rainha Isabel de Castela uma nave.

A guerra com o Paraguai, que ocupou a atenção dos brasileiros na última metade da década de 1860, não podia deixar de inspirar muitos de nossos poetas, entre os quais o lírico e popular Castro Alves e o famoso Machado de Assis que, mais do que ninguém, deixou em toda a sua obra (de poesia, de romance, de conto, de crônica e de crítica e de teatro) o sinal de sua reverência ao gênio de Camões. Não é, pois, de admirar que aparecessem alguns poemas épicos cantando os feitos dos brasileiros nos campos de Uruguaiana e nas terras dos guaranis. Entre esses autores estão A. J. Santos Neves e A. de C. de Mendonça Furtado.

A partir do Romantismo, é fácil observar como aquela tendência de escrever poemas líricos sobre *Os Lusíadas* começa a intensificar-se, o que contribui para o «esquecimento» da epopeia, isto é, os nossos poetas, por vários motivos, vão abandonando a épica e se dedicando apenas aos poemas líricos. Pode-se dizer que no fim do século XIX a prosa de ficção substituiu a função social da poesia épica, razão por que esta se misturou com a poesia lírica ou mudou de natureza, adquirindo uma finalidade humorística ou jocosa, tornando-se panfletária ou simplesmente se transformando em anúncios comerciais, como se dá especialmente com *Os Lusíadas*, cujos versos mais conhecidos são parodiados e repetidos como se fossem provérbios.

Cabe uma observação especial sobre a obra de Joaquim de Sousa Andrade, mais conhecido agora por Sousândrade. Dentro dessa linha de transformação do épico em lírico, do mito em literatura, Sousândrade foi compondo e publicando, a partir de 1852, os cantos de um longo poema que se denominou inicialmente *Guesa*, de 1888. A palavra provém do quíchua, com a significação possível de *huasi hua*, isto é, o menino da casa, o criado, o menino de recado, o errante. *O Guesa* é um poema

composto de treze cantos. O poeta se vale de um mito dos indígenas da Colômbia, o do *guesa*, de uma criança que deverá cumprir um ritual de culto solar, vivendo errante e sendo, aos quinze anos, sacrificada numa cerimônia sagrada, para situar-se dentro do mito, repetindo-o no exemplo de sua própria vida. Há nele passagens tiradas de *Os Lusíadas*.

Os poetas parnasianos e simbolistas, preocupados com outras «realidades» e já na crista de um processo formal que se arrebentará na primeira década do século XX, não podiam mesmo preocupar-se com o poema épico. O Romantismo havia tentado um novo poema épico, fora das tradicionais oitavas-rimas, mas não conseguiu que os seus textos se popularizassem. Os parnasianos e simbolistas, neste aspecto, seguiram a tradição romântica, ainda que seus maiores poetas tenham feito homenagem a Camões, como se verá na parte lírica. O mais importante deles foi Olavo Bilac, que teve «bons» contatos com Ouro Preto, e escreveu o poemeto épico *O Caçador de Esmeraldas*, aparecido na edição das *Poesias*, de 1902. Não há dúvida de que Bilac retomou o tema daquele Diogo Garsson Tinoco. É claro que no poema de Bilac não aparece Camões, mas Bilac é o maior camonista entre os parnasianos; é, na verdade, o restaurador literário do culto a Camões, um tanto olvidado pelos últimos românticos.

Observe-se, entretanto, que o interesse pela obra de Camões ganhou novo realce com as comemorações, primeiro, do terceiro centenário da publicação de *Os Lusíadas*, em 1872, depois, com as do terceiro centenário da morte do Poeta, em 1880, fato a que se associou a comemoração do sentimento da perda da nacionalidade portuguesa. Joaquim Nabuco, por ter escrito o *Camões e Os Lusíadas*, em 1872; por ter, em 1880, pronunciado uma conferência no Gabinete Português de Leitura e, ainda, por haver pronunciado duas conferências sobre Camões em universidades americanas, entre 1908 e 1909, é o fundador da Camonologia no Brasil, «ciência» que se pode datar de 1872-1882, quando realmente aconteceram alguns fatos importantes para o estudo da repercussão da obra de Camões na literatura brasileira. Antes, as referências a Camões se faziam através da poesia e do teatro (sobre aspetos biográficos); a partir do terceiro centenário começam a aparecer os estudos, destacando-se os de Capistrano de Abreu, Figueiredo de Magalhães, Joaquim Nabuco, Afonso Celso Júnior, Baptista Caetano, Miguel Lemos e o de Afonso Costa, além do

livro *Camões* (edição comemorativa do 3.º centenário da morte do poeta), da exposição camoniana da Biblioteca Nacional, em 1880 e do número especial da *Revista Brasileira*, em 1880, com a participação de D. Pedro II.

Com o quarto centenário do nascimento de Camões, cria-se uma cadeira de Estudos Camonianos, a expensas do Brasil, na Universidade de Lisboa, origem do seu atual Centro de Estudos Brasileiros. Essa criação se deve a Afrânio Peixoto, o maior estudioso de Camões no Brasil. Basta folhear os seus *Ensaio Camonianos*, de 1932, para ver como o mestre baiano se dedicou à obra de Camões, estudando alguns de seus aspectos importantes, como as relações de Virgílio e Camões, o humorismo, a medicina, a linguagem, a edição de *Os Lusíadas* pertencente a D. Pedro II e, afinal, o trabalho denominado *Camões e o Brasil*, de que muito se valeu Gilberto Mendonça Teles para o seu *Camões e a Poesia Brasileira*. Merece citada a *Camoniana*, catálogo das obras de Camões na biblioteca do Rio de Janeiro, publicado pela Biblioteca Nacional em 1972.

Dentro das comemorações do tricentenário de Camões apareceu em 1880 o livro *Desabafo Patriótico*, editado pelo Dr. F. Ferraz de Macedo. Trata-se, como se lê na folha de rosto, de um «Estudo crítico e documentado, ou a “censura” feita aos promotores e orador oficial do tricentenário, escrito este dado a lume com antecedência ao ato». Pelo visto algo desagradou a colônia portuguesa, que partiu para a polêmica. O livro possui quatro capítulos e uma conclusão, no final da qual se transcrevem textos jornalísticos da polêmica que se travou em torno do que o autor chama «O triste centenário de Camões».

Tinha-se a impressão de que o Modernismo ia também combater Camões, que trazia para a época uma dupla conotação de passado: o da literatura e o do colonialismo português. Mas a grande surpresa é que, com exceção apenas do atualíssimo João Cabral de Melo Neto (e este, deliberadamente, para fugir à influência dos versos camonianos analisados nas escolas), todos os grandes poetas modernistas renderam tributo à obra lírica e épica de Camões, transformando-a em temas de poesia e, através de alusões, paráfrases, intertextualizações, através de todas as formas de referência, procuraram homenagear Camões.

Mas, teria havido preocupação épica entre os poetas modernistas? Claro que sim. Não se falando das realizações nas narrativas de ficção, como no

Macunaíma (1928), no *Serafim Ponte Grande* (1933) e no *Grande Sertão: Veredas* (1956) e nas inúmeras paródias em torno do poema de Camões. Pode-se dizer que pelo menos dois grandes poetas modernistas, Cassiano Ricardo e Jorge de Lima, construíram os seus poemas «épicos», se é que se pode chamar de poesia épica um tipo de texto que fragmenta a sua narrativa e se quer, antes de tudo, essencialmente poético.

Cassiano Ricardo estreou em 1915 com versos parnasianos. Depois de 1924 aderiu ao movimento modernista, tomando parte ativa na pregação de uma poética de orientação nacionalista, como no manifesto *Nhengaçu Verde-Amarelo*, de 1929, espécie de «nacionalismo tupi», conciliador do passado com as inovações modernistas. Isto o levou à criação de *Martim Cererê*, livro que tem por subtítulo «O Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis». Em vez de cantos, o livro está dividido em seis capítulos, cada um com poemas sobre temas diferentes mas dentro de um mesmo campo semântico. Apesar da variedade métrica e do verso livre ou do «linossoigno» — como diria o próprio poeta — e apesar da variedade temática, *Martim Cererê*, variante de «saci pererê», é uma obra que obedece às leis das unidades, dentro, é claro, das novas dimensões que lhes dá a poética moderna. É a obra de poesia modernista que mais inteligentemente realizou o aproveitamento da mitologia indígena, apresentando-a em função de seu relacionamento ou de sua aculturação com o negro e com o elemento português. É como se o *Martim Cererê* — livro e entidade mitológica — transcendesse os outros elementos, atravessando-os, tal como o mito do Saci atravessa, como um símbolo fálico, as várias regiões culturais do Brasil. É uma bela concepção épico-lírica construída sob a lembrança da epopeia de Camões, o que está, aliás, explícito tanto nas epígrafes tiradas de *Os Lusíadas* como nas referências diretas no próprio texto. Por exemplo, o poema *O Achamento*, escrito com algumas tintas de Pero Vaz Caminha tem versos assim: «E o Marinheiro branco, / coração já confuso, / ouve, maravilhado, / no gorjeio de um pássaro, / o idioma que, com pouca corrupção, crê que é luso» que remetem logo para o famoso verso de Camões: «E na língua, na qual quando imagina, / Com pouca corrupção crê que é a Latina» (*Os Lusíadas*, I.33).

O ano de 1928 marcou não só o aparecimento de *Martim Cererê*, como o de *Macunaíma*, sem se falar em vários outros livros e do *Manifesto*

Antropófago, de Oswald de Andrade. O livro de Cassiano misturava os elementos do gênero épico com procedimentos retóricos da lírica para cantar as lendas e os mitos da formação cultural do Brasil. O de Mário de Andrade carnavaquizava o gênero narrativo, de prosa, e desmitificava os temas do até então chamado «nacionalismo brasileiro». Com essas duas obras o Modernismo lograva o melhor de sua produção e recuperava a tendência de fusão do épico com o lírico, abrindo caminho para outros poetas, como Raul Bopp, que, logo depois, em 1931, publica o seu *Cobra Norato*, explorando o mito da cobra-grande do Amazonas e fazendo a estrutura lírica sobrepor-se ao que se queria também uma narrativa.

Tudo isso preparava o caminho para o aparecimento, em 1952, de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Seu grande livro divide-se em dez cantos, mas os capítulos é que possuem títulos, como: Fundação da Ilha, Subsolo e Supersolo, Poemas Relativos, As Aparições, Poemas da Vicissitude, Canto da Desaparição, Audição de Orfeu, Biografia, Permanência de Inês, Missão e Promissão. É o mais surpreendente e o mais difícil e talvez o mais belo livro da poesia brasileira, o livro que atualiza a nossa lírica no plano universal dos grandes poetas europeus. É a epopeia lírica dos brasileiros, sendo que, evidentemente, as palavras epopeia e lírica se completam para a expressão de uma nova ideia, de um gênero superior ainda não denominado.

Todos os planos da nossa realidade cultural — europeia, africana e sul-americana — aparecem em *Invenção de Orfeu* numa simbiose altamente criadora, em que os mitos se entrelaçam com as impressões de leitura, com os traços da cultura luso-brasileira, com a metafísica, com a poética, enfim, um texto em que mitos, símbolos e signos, num jogo entre o real e o irreal, remetem para uma realidade maior, que é a do próprio texto, com o seu sistema semântico, com a sua poesia. Não é à toa que a melhor crítica o tem aproximado da obra de Dante, Camões, Góngora, Milton, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, a que acresceríamos a de místicos como Blake. Com esse poema, Jorge de Lima lança pela primeira vez na poesia brasileira as bases de um grande poema metalingüístico, pois nesse livro tudo concorre para a celebração do poema em si — da Poesia: o sujeito do poema conquista uma Ilha (o Brasil ou a ilha do Amor, de Camões), e sabe que tem de viver nela para sempre, por isso inventa também um companheiro, Orfeu, que é, por sua vez, o inventor da poesia.

É a poesia sobre a poesia, a linguagem sobre a linguagem: a metalinguagem, um excelente exemplo de intertextualidade na poesia brasileira. São claras as referências a temas, a palavras, frases, imagens e versos de *Os Lusíadas*. O canto nono de *Invenção de Orfeu* se chama *Permanência de Inês*, e as suas dezoito estrofes se referem continuamente a Camões, tal como o canto décimo, cuja primeira estrofe é: «Barão sem chaves, / e assinalado / por umas naves / que sempre vão». A «epopeia» de Jorge de Lima é ao mesmo tempo épica e lírica ou, mais convincentemente, *epicolírica* ou *epilírica*, alguma coisa assim, diferente, mistura de gêneros e de referências a grandes poetas universais. É já o domínio da poesia pura, do inefável, do encantatório.

Assim, a preocupação com o épico persiste, ou pela moda ou por um sentido de experiência maior. Pode-se percebê-lo na mistura do tradicional com o moderno, como em Marcos Accioly; na tentativa joco-séria e do confronto entre o erudito e o popular, como em Gilberto Mendonça Teles; na continuidade epilírica de Jorge de Lima, como em Carlos Nejar; e na relação da poesia com a ciência cósmica, como em Fernando Py.

Com *A Idade da Aurora* (1990), o gaúcho Carlos Nejar assume a continuidade de um discurso épico que se quer descontínuo, mas que é ao mesmo tempo e paradoxalmente épico e lírico, um discurso que se prepara para «narrar» uma história e se abisma (ou ascende) na sua verticalidade, fragmentando-a numa linguagem metafórica que se inscreve na genealogia do Surrealismo. Neste sentido, *A Idade da Aurora* é um livro de iniciação, melhor, de celebração do amor, da linguagem, da poesia e, de maneira alegórica, da História do Brasil até a sua Independência, o que não deixa de ser outra alegorização da liberdade, como a do encontro de Brasília e Columba. No livro de Carlos Nejar, o leitor segue os caminhos do *Gênese* no tempo antes do Tempo, quando havia o caos e a escuridão. É daí que parte o herói em busca da aurora. O seu livro dialoga com as vozes mais importantes da poesia e da literatura no século XX, entre elas há referência direta ou indireta a Homero, Camões, Raul Bopp, Whitman, Kazantzaki e, também de Guimarães Rosa, de cujo *Grande Sertão: Veredas* saiu o modelo apotegmático que percorre toda a extensão de seu livro. A própria fusão do épico com o lírico pode explicar o gosto do «narrador» pelo aforismo e o tom subjetivo e pessoal que tece a trama lírica e metafórica

que faz de *A Idade da Aurora* um legítimo continuador da mestiçagem epilírica da poesia brasileira.

Outro poeta da atualidade que experimentou, com êxito, o poema longo (não exatamente o poema narrativo) é Fernando Py, que publicou, em 1994, o seu *Antiuniverso*, em que se «conta» a viagem espacial de um EU que se reduz, que se contrai e navega «sem matéria, sem dimensões pelos «subátomos». Logicamente a viagem se faz no *tempo*: para trás (pretexto para reminiscências e intertextualizações), homenageando poetas que o próprio crítico Fernando Py muitas vezes resenhou e, mais profundamente, expondo a sua concepção de poesia através dos versos, dos poemas e dos poetas mencionados; e para a frente, na imaginação poética de um universo cientificamente considerado, para onde envia muitos de seus poetas preferidos... Entre esses poetas está Camões, que aparece indiretamente no primeiro canto na expressão «apagada e vil matéria» e no verso «planetas nunca dantes visitados». Mas é no canto sétimo que o sujeito lírico do *Antiuniverso* se investe fundamente na poesia, recuperando a linguagem de poetas («Fala dos Poetas») como Camões, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Lautréamont, Carlos Nejar, Rimbaud, Joaquim Cardozo e Gilberto Mendonça Teles, citados explicitamente no poema. A fala de Camões é primorosa e aparece duplamente filtrada — diretamente de *Os Lusíadas* e indiretamente do poema *A Máquina do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade.

É possível dizer que, na atualidade, existem as seguintes tendências com relação à produção épica:

a) Continuidade do aparecimento de poemas épicos, de estrutura clássica, paralelamente à abertura estética do modernismo, como o *Goiânia* (1896), de Manuel Lopes de Carvalho Ramos; Manuel Baptista Cepellos, em *Os Bandeirantes*, de 1906; *Cristiada* (1909), de Joaquim Teixeira Lopes; *A Divina Quimera* (1916), de Eduardo Guimarães; *Brasileis*, de Augusto Meira, de 1923; Ignácio Raposo foi buscar nas raízes da história portuguesa o tema para o seu também longo poema de estilo romântico, *A Tomada do Almourol*, de 1939; *Brasilidéia*, de Innade de Carvalho Tupper é de 1962; *Os Brasileidas*, de Carlos Alberto Nunes de 1962; *Canudos*, de 1967, de Paschoal Villaboim Filho; e *O Mar das Caravelas*, de Olavo Dantas, de 1974.

b) A continuidade da fusão do lírico com o épico, como na poesia de Cassiano Ricardo, Jorge de Lima, Carlos Nejar e Fernando Py, que vão fundir os traços épicos de *Os Lusíadas* numa forma intertextual de grande expressão lírica.

c) O aparecimento, em 1886, de uma *Camoniana Brasileira*, do barão de Paranapiacaba, livro que será o símbolo de um novo sentido impresso à obra de Camões: o de servir de modelo didático para o ensino da língua portuguesa, fato que não só interferiu na crítica literária como gerou uma série de contos satíricos sobre gramáticos. Antes, havia aparecido em Portugal *Os Lusíadas do Século XIX*, de João Félix Pereira, com as mesmas pretensões.

d) A publicação de *A República dos Tolos*, em 1881, obra satírica do P.e José Joaquim Corrêa de Almeida sobre a cidade do Rio de Janeiro. Essa obra é o coroamento de tentativas semelhantes, de poema herói-cômico, e o ponto de partida para uma série de deformações humorísticas de *Os Lusíadas*, que ajudaram a popularizar o nome de Camões, transformando-o em personagem do folclore nordestino.

e) A publicação, em 1880, de um número especial da *Revista Brasileira*, em homenagem a Camões, nela colaborando, além do imperador D. Pedro II, cinquenta escritores. Deve-se a esse acontecimento a origem do sentido oficial, do governo, com relação a Camões.

Do lirismo à lírica moderna. É no século XVII, em torno de Vieira e sob o orgulho nativista da expulsão dos holandeses, que vão surgir os dois primeiros poetas líricos luso-brasileiros que incorporaram abertamente versos de Camões na sua obra: Gregório de Matos, cuja obra só começou a ser publicada em 1923, mostra em vários textos o seu modelo camoniano. Para dar apenas um exemplo: no *Poema ao Desembargador Dionísio de Ávila*, o verso final de cada estância [oitava] é de Camões, como vem aliás indicado pelo próprio poeta. O grande problema é que a «obra» de Gregório de Matos não foi ainda devidamente expurgada dos textos que lhe são atribuídos e se encontra fragmentada em mais de vinte manuscritos apócrifos. E Manuel Botelho de Oliveira que, como ele mesmo diz na dedicatória de sua *Música do Parnaso*, publicado em 1705, é o primeiro filho do Brasil, que faz «pública a suavidade do metro». Aliás, na mesma página fala nos «celebrados poemas daquele lusitano Apolo, o insigne Camões». A obra de Manuel Botelho tem sido injustiçada pela crítica, pois

realmente se trata de um bom poeta barroco. Desconhecendo a sua habilidade métrica e a sua capacidade de trabalhar as imagens da retórica barroca, a crítica concede-lhe uma única exceção: a silva *À Ilha da Maré*, que tem muito da concepção camoniana da Ilha dos Amores.

A influência lírica, que pode ter como fonte tanto as *Rimas* como *Os Lusíadas* (através de seus episódios líricos ou por intermédio da metamorfose do épico em lírico), pode ser percebida com bastante facilidade até o romantismo, quando a obra de Camões foi mais *imitada* que recriada pelo poeta luso-brasileiro. Cláudio Manoel da Costa reconhece a sua dívida para Camões, pois escreve no «Prólogo ao leitor» o nome de alguns poetas que o influenciaram, entre os quais «Camoens». Basílio da Gama deixou no pouco de sua poesia lírica as marcas de uma forte leitura de Camões, a ponto de transplantar versos inteiros ou apenas modificá-los ligeiramente, extraíndo-os tanto da épica como da lírica. Alvarenga Peixoto deixou poucos poemas, mesmo assim revela no *Canto Genetliaco*, em oitava rima, a forma camoniana. Tomás Antônio Gonzaga mostra-se no seu lirismo como admirador de Camões. Silva Alvarenga, um dos mais importantes «teóricos» da poesia oitocentista entre nós, não esquece o nome de Camões. No poema *Ao Vice-Rei Luiz de Vasconcelos e Sousa*, diz à Musa: «Vamos pois a preparar, / Que eu te darei as lições; / Folheando no Camões, / Bem podemos remendar / Odes, sonetos, canções.» Além de ser a primeira vez que se vê o nome de Camões citado com referência à sua obra lírica (pois sempre se citou a épica), o poema de Silva Alvarenga é uma bela sátira à poesia encomiástica da primeira metade do século XVIII.

No lirismo romântico, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias são os únicos que citam epígrafes de Camões, da lírica ou da épica. Álvares de Azevedo chega a glosar versos de Camões. Casimiro de Abreu não o cita nem uma vez, mas escreveu um drama a respeito da sua vida. Em Castro Alves há apenas uma citação do nome de Camões.

A partir do Romantismo, é fácil observar como a tendência de escrever poemas líricos sobre os temas de *Os Lusíadas* se intensifica, o que contribui para o «esquecimento» da epopeia. No fim do século XIX a prosa de ficção substitui a função social da épica, razão por que esta se misturou com a poesia lírica e mudou de natureza, adquirindo uma finalidade humorística ou jocosa, tornando-se panfletária ou simplesmente se

transformando em anúncios comerciais, como se dá especialmente com *Os Lusíadas*, cujos versos mais conhecidos são repetidos como se fossem provérbios.

Parnasianos e simbolistas foram os primeiros a recolher as influências das comemorações de 1872 a 1880 sobre Camões, um tanto esquecido pelos últimos românticos. Restauram a corrente camoniana e começam um outro culto a Camões: a concepção clássica, de equilíbrio, nobreza e correção aproximaram os parnasianos das fontes do Mestre maior, do *meglior fabro*. Todos os poetas parnasianos o citam. É célebre o soneto de Olavo Bilac sobre a *Língua Portuguesa*, onde se diz que «Camões chorou, no exílio amargo / o gênio sem ventura e o amor sem brilho!»

Os líricos modernistas fugiram à tradição camoniana e assimilaram o melhor do seu lirismo, transformando-o em temas de poesia e, através de alusões, paráfrases, parábolas, por intermédio de todas as formas de referência, procuram homenagear Camões. Basta relembrar os nomes de Cassiano Ricardo e Jorge de Lima, e suas epilíricas. Destaca-se também o nome de Manuel Bandeira que, logo no seu primeiro livro, *A Cinza das Horas*, dedica um soneto a Camões, terminando-o assim: «Não morrerá sem soldados / A língua em que cantaste rudemente / As armas e os barões assinalados.» Mário de Andrade em várias passagens de sua obra — de poesia e de crítica — menciona o nome de Camões. No *Losango Cáqui*, de 1926, o mais importante livro de Mário sob o ponto de vista da experimentação modernista, se diz que numa «Manhã veraneja, manhã que dá sustância, / o sargento embirrou com o alinhamento das armas. / [...] — «Senhores, as armas!» / ... e os barões assinalados / Que da ocidental praia lusitana... / Marco a cadência com versos de Camões.» Ronald de Carvalho e Menotti del Picchia citam também Camões nas suas obras. Oswald de Andrade não chega a citar Camões nos seus poemas. Mas basta ler o seu romance *Serafim Ponte Grande*, de 1933, para se ver a presença do mito camoniano, aliás, declarada, como em *Os Esplendores do Oriente*: «Serafim atrás das *girls* penetrou nos mares da História pelas mãos convulsas dos sopros clássicos, ocorridos à sua aparição, de dentro dos *Lusíadas*.» Murilo Mendes tem muitas referências ao nome e à obra de Camões. Em *Convergência*, de 1970, no *Murilograma a Camões*, escreve: «Sim: lavrador de palavra= / Teto e pão da nossa língua= / Desde meninos mamamos / Nos rudes peitos da Lírica.» Guilherme de Almeida, Tasso da

Silveira, Augusto Frederico Schmidt, Emílio Moura, Murilo Araújo, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Abgar Renault, Alphonsus de Guimarães Filho, Lêdo Ivo, Gerardo Mello Mourão, Carlos Nejar, além de outros mais novos que vêm mencionando o nome de Camões e manifestam traços da obra camoniana nos seus livros. Os poetas da atualidade continuam esta tradição.

Um dos poetas que mais citou o texto ou o nome de Camões foi Carlos Drummond de Andrade. Ao contrário de Cassiano Ricardo e de Jorge de Lima, que transfundiram criativamente nas suas obras épico-líricas temas e formas camonianas, a obra de Drummond, circunscrita na sua alta individualidade poética, se abre ao mesmo tempo para a épica e para a lírica, de modo que o número de referências a Camões revela, além da natural admiração, um simples recurso literário, funcionando às vezes como fonte de humor e de ironia, como modéstia, como mera citação e, é certo, de vez em quando impregnando, consciente ou inconscientemente, o seu processo criador. Drummond tem consciência de que a sua linguagem poética se instaura sobre as possibilidades expressivas da língua portuguesa. Por isso, embora não no mesmo sentido de Camões, se lança à tarefa de ampliar e renovar essas possibilidades. As suas experimentações, as montagens e desmontagens de palavra, as aproximações e oposições fônicas, suas sínteses e diásteses sintáticas, as suas criações vocabulares, tudo isso não passa de um repertório de ricas potencialidades expressivas.

Não há dúvida de que Drummond deixa transparecer, tanto na prosa como na poesia, sua grande admiração pela obra de Camões, chegando a escrever uma crônica em que fala de três poetas preferidos. Trata-se de «A Verdadeira renda». O narrador escreve ao diretor do Imposto de Renda dizendo que tem dúvidas se está ou não sonegando imposto, pois diz que tem a posse de inúmeros bens que lhe rendem o máximo e que nunca fez constar de sua declaração. Dentre esses bens, como o Sol, a montanha, as crianças brincando, o uísque, há também «os *versos* de três poetas, um *francês*, um *português* e um *brasileiro*». Esses três poetas (Verlaine, Camões e Manuel Bandeira) são realmente evocados tanto na prosa como na poesia, e aparecem com mais frequência através de alusões ou de uma e outra sugestão estilística, muitas vezes filtradas inconscientemente no

cristal da criação poética. Apesar dos muitos estudos sobre a obra de Drummond, ainda não se fez nenhum sobre a influência desses poetas.

Drummond é um dos maiores poetas da atualidade. A sua obra apresenta o desenvolvimento sistemático e vertical das tendências nacionais e universais da poesia do século XX. Até *A Rosa do Povo*, em 1945, coroamento das tendências estéticas e temáticas dos primeiros tempos do Modernismo: apenas duas vezes Drummond se refere a Camões nos cinco primeiros livros de poemas de sua primeira fase estética, e o faz aí como simples elemento decorativo, chegando a falar em «epopeia que jamais escreverei». É a partir de 1951, com *Claro Enigma*, que se constrói a vertente luminosa de sua obra poética: aí nada menos de nove vezes aparece o nome de Camões, além de referências claras à sua obra épica e lírica. Acrescente-se que nos livros de prosa — crônica, contos e crítica — colhem-se, sem pretensão de levantamento rigoroso, nada menos que trinta alusões à obra camoniana. E o que chama a atenção é que esses livros começam a ser publicados a partir de 1944.

O contato de Drummond com a obra de Camões deu-se de diversas maneiras, como: **a) Fonte e modéstia:** «Não me leias se buscas / flamante novidade / ou sopro de Camões»; declara em uma crônica: «Não sou camonólogo, sou apenas leitor de Camões». **b) Ilustração:** Em outro lugar escreve que enquanto uma criança dorme «já nascem e morrem Camões, Cervantes, Shakespeare». **c) Influências:** Há muitos exemplos de aproximações estilísticas entre Drummond e Camões, como, por exemplo, nos versos «A bomba / furtou e corrompeu elementos da natureza e mais furtara e / corrompera». O poeta fala em «vil tristeza», «bicho da terra», «engenho e arte» e tantos termos e imagens de cunho camoniano. No poema *A Máquina do Mundo*, do livro *Claro Enigma*, existe toda uma relação poética entre a belíssima imagem do episódio da grande máquina do Mundo de Camões (*Os Lusíadas*, X.80) com a miúda máquina de Drummond, motivada pela perda da mãe. **d) Humor/Ironia:** Valendo-se da citação camoniana, Drummond consegue criar nos seus textos de prosa ou de poesia uma situação humorística que resulta quase sempre do choque entre o épico e o satírico. É o que se vê em *A Eleição Diferente*. Comentando a situação das várias secções eleitorais num dia de eleição no Rio calorento, assim se expressa com relação à secção da Tijuca (a uma das): «Passarinhos traziam no bico delicado o material da eleição, pelos

caminhos perfumados de resinas e corolas silvestres, pares enlaçados os perseguiram aos gritinhos e risadinhas, como no canto IX dos *Lusíadas*». No poema *Em A/grade/cimento*, faz a montagem dos significantes «Camões» e «Drummond», criando a expressão «Cammond & Drumões» simplesmente para rir dos que o comparam com o Poeta português.

Mas só um rigoroso estudo estilístico e uma criteriosa incursão pelo domínio da intertextualidade poderão fornecer elementos para a sistematização das influências camonianas na obra de Carlos Drummond de Andrade, escritor que sabe todas as gamas conotativas das palavras, que explora artisticamente todas as relações culturais do que lê, do que vive e do que, como poeta, sabe imaginar e expressar nas dimensões e nas alturas do que melhor se produz na literatura brasileira deste século.

O mito camoniano. Uma história do humorismo e da sátira na poesia brasileira pode ser mais ou menos delineada através da influência camoniana que, dezoito anos depois da publicação de *Os Lusíadas*, já começava a gerar discursos paralelos, em forma de paródia, numa série que, tanto em Portugal como no Brasil e nos países africanos de língua portuguesa, esteve sempre a serviço da «subversão» (política ou cultural), sendo que um dos temas preferidos tem sido o da embriaguês, como na mais antiga paródia que se conhece do poema de Camões. Referimo-nos a *Borracheologia Lusitana* ou as *Festas Bacchanaes*, de 1589, feita por quatro estudantes da Universidade de Évora.

Todos os nossos poetas satíricos recorreram a versos e estruturas de *Os Lusíadas*, desde Gregório de Matos, no século XVII, a Vital Pacífico Passos, na metade do século XX. Formou-se na cultura brasileira a tradição de heróis-cômicos, modelados ou «deformados» picarescamente a partir de *Os Lusíadas*, quem sabe se daquele Veloso de que nos fala Camões no Canto V. É sabido que o nome de Camões possui no Brasil inteiro uma dimensão bem maior do que a que se vê na literatura. O termo *Camões* transcende os limites da pura erudição literária e universitária para repercutir na imaginação popular como algo mítico, um *camonema*, como um dos arquétipos que sobrevivem na cultura popular, dando ao povo a imagem de um ser ultrainteligente, capaz de vencer os poderosos e de beneficiar os pobres ou, apenas, capaz de satisfazê-los pelo simples fato de enganar o «reis», de lesar o comerciante ganancioso ou, como se diz,

capaz de passar a perna em qualquer elemento detentor do poder real ou temporal.

Isto explica porque a literatura de cordel, no Nordeste, registra a imagem de um «Camões» que muito tem a ver com o autor de *Os Lusíadas*, muito com a história de seus infortúnios mais ou menos lendários. Nesses folhetins das feiras nordestinas «Camões» é simplesmente um tipo de herói popular, de natureza pícara e que, através de uma série de aventuras, se apresenta como capaz de dar quinau no «Reis» e até de contracenar com «Bocage» em episódios de astúcia e de pornografia. «Camões» tem aí muito das estórias de Pedro Malasarte. O processo de mitificação dos dois poetas portugueses (Camões e Bocage) é tão forte que o significante «Camões» já vai tomando a forma de «Camonge», para rimar, parece com o significante «Bocage». Para compensar as obscuridades biográficas do poeta, o povo inventa parentes para Camões, como no folheto em que se fala de um filho e de um irmão, também inteligente. Esse irmão se parece muito com Bocage, de maneira que a mistura dos dois poetas não se dá apenas no significante **Camonge**, estruturando também a nova significação do termo que ressoa na memória popular.

Pode-se dizer que o mito camoniano no Brasil teve as suas raízes no século XVIII, tomou forma com o Romantismo e propagou-se a partir do conjunto das festividades em torno da obra e da vida de Camões no fim do século XIX, quando se delineiam duas direções: uma no sentido da **tradição culta** que divulga o lado clássico de sua obra; e outra no sentido da **tradição popular** que assimila e modifica essa tradição, carnavalizando-a através das paródias, das paráfrases, dos poemas heróico-cômicos, a partir de alguns sonetos da lírica e quase sempre das primeiras estrofes do poema épico numa tendência de aproveitar a obra de Camões para fins humorísticos, pastiches comerciais, paródias, sátiras políticas, poemas heróico-cômicos e, também, as *estórias* em prosa e verso das peripécias de um Camonge (e até de um Camongo), de mistura com o mito de Carlos Magno e seus doze pares de França, divulgado pela literatura de cordel. Entre as duas direções corre a série *didática* que, para bem ou para mal, serviu para popularizar, se não a obra, pelo menos o nome de Camões.

Forma-se uma *tradição popular* em torno de *Os Lusíadas*, com obras que nunca foram consideradas dignas de se juntar ao *corpus* «canônico» de Camões. Ainda que muitos textos tiveram a intenção de ser literários, foram sempre tidos como texto «menores», segundo a óptica estética que os viu diretamente ou por intermédio de uma e outra referência bibliográfica. Apoiada na força apolínea do sublime e da originalidade tradicional, a crítica brasileira acaba por ser elitista e por negar a si mesma, tornando-se relativa e incapaz de ver a manifestação dionisíaca do ridículo, da visão popular, da crítica social de baixo para cima. Não se dão conta, os críticos e historiadores da Literatura Brasileira, de que, na antiguidade, a *Ilíada* serviu de modelo a *Batracomiomaquia*; que, no Renascimento francês, a *sátira menipéia* criou a panacéia do «catolicón» para todos os males políticos da sociedade; e que, como nos estudos de Bakhtin, o romance polifônico de Dostoievski carnalizou as formas culturais da burguesia.

Na segunda metade do século XVIII, surgem algumas experiências satíricas e humorísticas, como o *Imperador de Eiras*, de Fr. José de Santa Rita Durão, de 1750, em latim macarrônico; as *Cartas Chilenas*, de Tomás Antônio Gonzaga; a *Lebreida*, de Domingos Caldas Barbosa; *O Desertor das Letras* (1774) de Silva Alvarenga; e *O Reino da Estupidez* (1785), de Francisco de Melo Franco. Há poemas satíricos de Basílio da Gama. A partir de D. João VI (século XIX) o Brasil passa a produzir poemas como *A Estoleida*; *A Coluneida*; *O Pesadelo*; *A Cameleida*; *Assembléia das Aves*; *Bengaleida*; *Os Jesuítas de Casaca e Estola*; *Engenheida*; *Chapelada*; *Bandocada*; *A Machadada*; *Porangaba*; *As Bezerreidas*; *Cérebro e coração*; e *O Barão e o seu cavalo*. Algumas escritas por escritores importantes como Gonçalves de Magalhães (*Episódio da Infernal Comédia*), Gonçalves Dias (*Que cousa é um ministro?*), e *O Almada*, de Machado de Assis.

Esses poemas fazem a caricatura de personalidades religiosas, políticas, ou, às vezes, de toda uma comunidade como a do Rio de Janeiro (tomado como o Brasil) ou de todo um sistema de ideias político-sociais que, embebido de positivismo, se ia fazendo sentir no Brasil do fim do século XIX. Mas é depois das comemorações do terceiro centenário da morte de Camões e do advento da República, em 1889, que se nota um maior número de textos carnalizados, espécie de epopeias às avessas, do épico

para o cômico, do herói para o anti-herói, do estilo sublime da poesia heroica para a linguagem chula dos versos eróticos e pornográficos. Daí, passando por uma série de outras composições satíricas e humorísticas do Romantismo até *A República dos Tolos*, de 1881, do P.e José Joaquim Corrêa de Almeida. *A Florianeida*, de Ignotus Vindex (pseudônimo) ou mais recentemente, até o *Ganguleiro Joca*, de 1956, tem-se já formada uma tradição de poemas herói-cômicos brasileiros, modelados ou «deformados» picarescamente a partir de *Os Lusíadas*. Entre os seus autores, destaca-se o médico José Madeira de Freitas, que, sob o pseudônimo de Mendes Fradique, publicou uma série de livros humorísticos, destacando-se a *História do Brasil pelo Método Confuso*, de 1923, e a *Gramática Portuguesa pelo Método Confuso*, de 1928. Também com destaque mencione-se que em 1956, assinado por Vital Pacífico Passos, foi publicado *O Canguleiro Joca* («Ebobéia minhocárdica»). O autor, que já havia escrito *A Zebueida*, escreve um longo prefácio («Antes de mais nada») em que se pode ver reeditada, e com inteligência, a tese do antilusitanismo. O herói-cômico do poema é o presidente João Café Filho.

Como propaganda comercial, sobretudo para anúncios de remédios, há que registrar uma longa paródia denominado *Bromilíadas*, como na primeira estrofe: «Os homens de pulmões martirizados / Que, de uma simples tosse renitente, / Por contínuos acessos torturados / Passaram ainda além da febre ardente; / Em perigos de vida atormentados, / Mais de quanto é capaz um pobre doente, / Entre vários remédios encontraram / o BROMIL que eles tanto sublimaram.» Origenes Lessa, o admirável contista de *Balbino, o Homem do Mar*, é também autor de um poema satírico, *O Herói de Moscou*, que ainda permanece inédito. Esse processo de mitificação do texto e do nome de Camões atinge até o futebol, como alguns poemas celebrando clubes do Rio de Janeiro. Textos como *La Divina Incrência*, de Juó Bananére, contém paródias de poemas famosos (*Alma minha*), sempre em linguagem macarrônica. A respeito dessa linguagem macarrônea, lembre-se da *Macarrônea Latino-Portuguesa*, do século XVIII, que Castro Lopes escreveu também a sua *Macarrônea: Passeio de Horácio, Virgílio e Ovídio pela cidade do Rio de Janeiro*.

Outro aspecto importante para a história de Camões no Brasil é o que diz respeito ao ensino da Língua Portuguesa, isto é, à preocupação de transformar *Os Lusíadas* em material didático, para a qual concorreram

ilustres nomes do pensamento brasileiro, o que fez com que algumas gerações de brasileiros «perdessem tempo» com Camões na mocidade, no tempo da escola, só o descobrindo verdadeiramente mais tarde, quando então se punham a lamentar o tempo perdido com a análise «lógica». A crítica literária seguiu a «escolástica», o que motivou uma série de anedotas antigramaticais e ótimos contos satirizando a preocupação excessivamente gramatical dos nossos críticos. Lembramos de passagem *O Gramático* de Arthur Azevedo; e *O Colocador de Pronomes*, de Monteiro Lobato. É neste sentido que existem vários depoimentos de escritores brasileiros, como o de Graciliano Ramos em *Infância*, relatando uma verdade que não era apenas a dele, mas de todo o ensino brasileiro naquela época: «Foi por esse tempo que me infligiram Camões, no manuscrito. Sim senhor: Camões, em medonhos caracteres borrados e manuscritos. Aos sete anos, no interior do Nordeste, ignorante da minha língua, fui compelido a adivinhar, em língua estranha, as filhas do Mondego, a linda Inês, as armas e os barões assinalados.» O sentido escolar estendeu-se à vida social, como no *Código do Bom Tom* «ou regras de civilidade e de bem viver no XIX século», escrito por J. I. Roquete e publicado em 1845. Começa citando Camões e usa os seus versos como exemplo de muitas situações sociais, como comportar-se na igreja, nos batizados, nos casamentos, nos enterros, no paço; como cumprimentar, agradecer; como estar nos bailes, nos jantares, nas visitas, nos jogos, nas viagens, com modelos de cartas para vários assuntos.

Mas há ainda o lado da *censura*, como no expediente adotado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* sobre os textos que lhe eram censurados. Obrigado pelos militares a retirar a matéria programada, o jornal não deixava o espaço vazio, como já fizera: publicava nesse espaço estrofes do poema camoniano, como na edição de 26 de julho de 1974. O problema da censura em *Os Lusíadas* possui duplo aspecto: a) ela é *passiva*, como no passado, quando aspetos morais e políticos eram censurados a bem da moral e do ensino; b) e é *ativa*, como no presente, quando são as estrofes do poema que servem para preencher os espaços em branco motivados pelos cortes da censura em artigos políticos dos jornais contemporâneos. Deste modo, *Os Lusíadas* deixam mais uma vez a sua condição de puro signo literário, para se tornar símbolo da luta pela liberdade, tal como se deu nos tempos da restauração portuguesa. As estrofes do poema, no

espaço da censura, valem ao mesmo tempo como signo literário e como símbolo de luta contra a opressão intelectual, tornando-se, portanto, engajadas no processo mais vasto da liberdade. Ou, como dissemos em *A Retórica do Silêncio*: «O silêncio da *censura* excita o silêncio da *cesura* e os espaços vazios da linguagem se tornam os poros por onde a liberdade respira, e permanece.»

No *Dicionário Temático da Lusofonia*, do Prof. Fernando Cristóvão, registamos que a obra de Camões repercutiu em todo o mundo. Naturalmente todos os países de língua portuguesa na África (Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique) também cultuam, bem ou mal, o mito de Camões. Consulte-se a este respeito o livro *Camões e a Poesia Brasileira: e o Mito Camoniano na Língua Portuguesa*.

Com o quarto centenário de *Os Lusíadas*, quase todas as universidades brasileiras dedicaram programas especiais à obra de Camões. A Universidade Federal Fluminense, juntamente com a Fundação Casa de Rui Barbosa e o Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, fizeram realizar no Rio de Janeiro e em Niterói cursos sobre *Os Lusíadas*, conferências de filólogos de renome internacional e um concurso de âmbito nacional (Prêmio IV Centenário de *Os Lusíadas*), culminando com a realização do II Congresso Internacional de Camonistas e com a publicação de vários livros, inclusive a primeira edição de *Camões e a Poesia Brasileira*, vencedor do concurso. Com um protocolo assinado entre os governos de Portugal e Brasil, criou-se o maior prêmio de literatura em Língua Portuguesa — o «Prêmio Camões, para autores de Língua Portuguesa».

Foi dessa mistura do «oficial» e do erudito com o sentido popular da tradição oral que se formou a função socializante do mito camoniano que se foi esgarçando em paródias e deformações cômicas, motivadas pelo menos pelas seguintes causas: a) aproveitamento de sua obra para fins satíricos e/ou humorísticos; b) aproveitamento de sua obra épica com objetivos didáticos, popularizando-a como texto «difícil» e maçante, com leituras «críticas» que não passavam nunca das primeiras estrofes. Estão aí as raízes da gramatiquice e das elocubrações que, em torno da análise «lógica» e associadas a aspetos biográficos do poeta, acabaram criando a imagem de um Camões que escreveu coisas grandiosas e, portanto,

«difíceis», passando-se, provavelmente, por uma gradação semântica, à ideia de pessoa muito inteligente e sagaz, ardilosa e matreira, como as do item seguinte, e c) a existência no folclore luso-brasileiro de entidades de natureza pícara, como as de Pedro Malasarte (muito mais viva no Brasil), do Menino Sabido, João Grilo, O Letrado, Frei João Sem-Cuidados e de animais astuciosos como a raposa, o coelho, o jabuti, misturados (no Brasil) com outros de natureza mítica, como o Romãozinho, o Saci e o Caipora, além de tantas outras de origem europeia, africana e indígena. Elas concorrem para a criação de uma figura móvel e popular que age como anti-herói, juntando astúcia e malandragem, inteligência e sensualidade e dando esse notável sincretismo mítico-linguístico do Nordeste o *Camonge* (com a variante *Camongo*, no Centro-Oeste), mistura dos significantes e dos significados concernentes a Camões e Bocage.

Através desses aspetos o nome e a obra de Luís de Camões se foram «da lei da morte libertando» e se tornando cada vez mais populares, embora, como o confessa Mário de Andrade, a obra mesma nem sempre tenha sido inteira e convenientemente lida e estudada. Os povos de língua portuguesa foram aos poucos percebendo que se tratava de uma obra acima das comuns, que ia atravessando os séculos e atraindo sempre os leitores, tornando-se portanto modelar. E, assim, obra e nome começaram a ser identificados num só significante — *Camões* — que passou, por sua vez, a ser entendido como arquétipo de todas as obras poéticas, sérias e satíricas, fazendo-se confluír para o autor-sujeito as ações e peripécias do anedotário popular, num processo que tende a crescer na direção do sagrado, pois já se fala na veneração de um «São Camões» ou «São Caimão», como se pretendeu ver nos Açores. Nesse terreno, a Fama, descrita por Virgílio e por Ovídio e setenta e quatro vezes presente em *Os Lusíadas*, continua a sua vitalidade nos países camonianos, em forma de uma Fama Camoniana — um *camonema*, poder-se-á dizer — com as suas cem bocas, orelhas e olhos, ou então como aquela casa de mil janelas e aberturas no teto de bronze (*aere perennius*), onde retumba e ecoa, dia e noite, tudo o que diz respeito ao nome e à obra do grande poeta da língua portuguesa. E ganha mais força toda vez que se aproxima das formas da literatura popular.

Camões é o símbolo da permanência. Tudo passa, «Transforma-se o amador na coisa amada» e, por isso, apenas o nome e a obra resistem. Toda

a produção literária de Portugal, a partir do Renascimento, tem algo a ver com ela. Toda a poesia brasileira pagou algum tipo de tributo a Camões. A sua obra é o que permanece, dentro e fora da história, como um paradigma de *esperança*. Ora, é precisamente na esperança, que tem o seu tanto de sagrado, que a sociedade pode ir medindo os seus triunfos e fracassos, sobretudo os seus fracassos, tudo o que a história não diz e reprime, uma espécie de não-dito necessário tanto à síntese séria das elites intelectuais, como à síntese do sentido cômico, esse desejo imperioso de rir da vida e dos acontecimentos, de virá-los às avessas e vê-los por dentro, como poderiam ter sido e não foram. Daí as formas do cômico: a sátira, a paródia, o chiste, o sarcasmo, o cinismo, a ironia e todas as outras espécies capazes de produzir *humor*.

Criando o *seu* monumento literário, Camões ampliou e renovou as possibilidades linguísticas do português, não chegando entretanto a modificar as estruturas rítmicas peculiares ao idioma, já naquela época solidificadas. Jogando com todos os recursos expressivos possíveis na retórica e na poética clássicas, Camões deu à sua língua os elementos necessários para torná-la maleável e apta a enfrentar a mudança ideológica (estética, científica e religiosa) que se processava naquele instante humanístico da história ocidental, lugar de produção da ciência, nascimento de uma *Camonologia* cujo objeto se constitui de tudo que escreveu e da fama que deixou. Camões foi esculpindo nesta língua a sua linguagem literária — caravela em permanente viagem entre o seu tempo e o moderno («Grande no tempo antigo e no moderno», *Os Lusíadas*, VIII.35), dentro portanto daquela perspectiva em *flashback* do «E, se mais mundo houvera, lá chegara» (*Os Lusíadas*, VII.14).

BIBL.: ALBÈRES, R.-M., *Le Comique et l'Ironie*, Paris, Hachette, 1973; AMORA, A. Soares, *A Literatura Brasileira. O Romantismo*, São Paulo, Cultrix, 1967; ANDRADE, Drummond de, *Poesia Completa*, Org. G. M. T. Rio de Janeiro, Aguilar, 2002; AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, *O Cânone Lírico de Camões*, Rio de Janeiro, Novacul, 1976; BAKHTIN, M., *A Cultura Popular no Renascimento*, São Paulo, HUCITEC, 1987; BERGSON, Henri, *O Riso*, Rio de Janeiro, Zahar, 1978; BLAKE, S., *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, C. F. de Cult., 1970, 7 vols.; BOWRA, C. M., *Virgílio, Tasso, Camões e Milton*, Porto, Livraria Civilização, 1950; CAMÕES, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Companhia Aguilar Editora, 1963; CAMONIANA, Catálogo da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, B. Nac., 1972; CAMPOS, R. C., *Ideologia dos Poetas Populares do Nordeste*, Rio de Janeiro, MEC, 1959; CASTELLO, José A., *O Movimento Academicista no Brasil*, São Paulo, C. E. C., 1969; ELIA, Hamilton, *Camões e a*

Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, F. C. R. B., 1973; EXTREMERA TAPIA, Nicolas, «Ser tão Camões um calembur de G. M. Teles», *Luis Vaz de Camões Revisitado*. Santa Bárbara, vol. VII, 2006; FIGUEIREDO NETO, A., *O Sentido Linguístico; e Social de Camões*, Cuiabá, UFMG, 1974; FREUD, S., *Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente*, Rio de Janeiro, Imago, 1977; HODGART, Matthew, *La Sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969; *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*, Org. de A. G. Cunha, Rio de Janeiro, INL, 1966; JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1970; KRISTEVA, Julia, *Le Texte du Roman*, Paris, Mouton, 1970; LIMA, Henrique de C. F., *As Paródias na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Solução, 1957; MAURON, Charles, *Psychocritique du Genre Comique*, Paris, José Corti, 1985; MORAES, R. B. De, *Bibliografia Brasileira do Período Colonial*, São Paulo, USP, 1969; NASCIMENTO, Cabral do, *Poemas Narrativos Portugueses*, Lisboa, Ed. Minerva, 1949; PEIXOTO, Afrânio, *Ensaaios Camonianos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932; PIMENTEL, Alberto, *Poemas Herói-Cômicos Portugueses*, Porto, Renascença, 1922; PIRES, M. Lucília, *A Crítica Camoniana no Século XVIII*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982; RIBEIRO, João, *Satíricos Portugueses*, «Introdução», Rio de Janeiro, Garnier, 1910; ROQUETTE, J. I., *Código do Bom Tom ou Regras da Civilidade*, 9.^a ed., Paris, Aillaud, 1875; SILVA, M. de Carvalho, *Programa Especial UFF-FCRB*, Niterói, Imprensa Univ., 1973; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1969; TELES, Gilberto Mendonça, «Ser tão Camões», *Colóquio/Letras*, n.º 5, junho, Lisboa, 1980; id., «Sociologia Goiana», in *Hora Aberta* (Poemas Reunidos), Petrópolis, Vozes, 2003; id., *Estudos sobre a Projeção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1984; id., «O Mito Camoniano», in *Camoniana Californiana*, Santa Bárbara, University of California, ICLP, 1985; id., «Luís de Camões, Repercussão Editorial no Mundo», in *Dicionário Temático da Lusofonia*, Organização de Fernando Cristóvão, Lisboa, ACLUS; id., *Camões e a Poesia Brasileira*, 4.^a edição, Lisboa, IN-CM, 2001.

Gilberto Mendonça Teles

RECEÇÃO DE CAMÕES NA LITERATURA ESPANHOLA. Os estudos que podemos reunir na rubrica dedicada a «Receção de Camões na Literatura Espanhola» integram um conjunto variado de investigações e investigadores. No período propriamente académico — oitocentista, novecentista e entrando já pelo século XXI — da investigação sobre a presença da obra camoniana no campo cultural de língua castelhana e sobre o influxo de Camões em poetas castelhanos, os fundamentos hermenêuticos, os instrumentos metodológicos e, mesmo, as motivações ideológicas que suplementam o labor de pesquisa, determinaram resultados com um valor científico heterogéneo. Ao ser, a de Camões, uma obra proclive à metonimização da literatura portuguesa; ao ser, Camões, um dos expoentes, senão o expoente maior, do cânone essencial da literatura portuguesa; obra e autor, nas suas relações com Espanha, têm sido objeto de eleição quer de reconhecidos camonistas quer de diferentes

investigadores que se dedicam, de modo mais ou menos sistemático, ao estudo das relações entre as línguas, literaturas e culturas portuguesa e espanhola. Neste sentido, não é despiciendo ter presente que, como campo de estudos relativamente delimitado, tanto a contrastividade de ambas as línguas peninsulares como o comparativismo das duas literaturas e culturas, portuguesa e espanhola, foram sendo determinados, nalguns casos, por valorações e juízos por vezes anacrónicos ou equivocados no que respeita a fenómenos estruturais da cultura peninsular dos chamados *séculos áureos* — séculos XVI e XVII — como são o bilinguismo luso-castelhano ou a literatura escrita em castelhano por autores portugueses — aquele limbo de «castelhanizados» de que fala Jorge de Sena (SENA 1980, p. 173 e *passim*). A conceptualização dessa ampla fenomenologia textual, das suas particularidades sincrónicas e diacrónicas, nem sempre objeto de um cabal varejo crítico, tem condicionado tanto o estudo da vigência da obra camoniana no campo cultural espanhol, como a acomodação, por parte de Camões, de paradigmas literários e latamente culturais hispânicos.

É conveniente, desde já, destacar que a notável vigência da obra camoniana ocorre no cronótopo que inflacionou e deprimiu progressivamente o desígnio de um «Planeta Católico»: «Lentamente, se impone al espacio barroco la percepción de un decaimiento insoslayable y generalizado de la antigua *Ecclesia triumphans*, que deberá renunciar ahora a su pretendido reinado planetario; a la culminación de su tarea en la forma de la consecución final de un *planeta católico*, tal y como lo postula en su obra homónima un Campuzano y Sotomayor» (RODRÍGUEZ DE LA FLOR 2003, pp. 143-144). Por conseguinte, e como já foi recordado em diferentes ocasiões, «é de todo evidente que Camões teve dessa comunidade [peninsular], aliás expressa numa clara situação de bilinguismo literário, uma consciência plena e actuante» (CASTRO 1984, p. 141). Acresce que, simultaneamente, alicerces hermenêuticos e procedimentos metodológicos díspares — por vezes marcados pelo biografismo ou respondendo a diferentes esforços filológicos, frequentemente com um cariz histórico-literário romântico-positivista ou movidos por modelos diversos do comparativismo literário — têm como corolário o podermos afirmar que o estudo de «Camões em Espanha» continua a contar com zonas obscuras. Este facto, por outro lado, decorre da existência de ponderosos obstáculos materiais, que se prendem, de modo lato, com o estado de conhecimento objetivo do «arquivo textual» peninsular daquelas centúrias.

Impõe-se constatar ainda, como consideração preliminar, que a investigação sobre a receção da obra camoniana em Espanha, nos últimos dois séculos, não deixou de ser marcada pela cronologia das efemérides. Se observarmos brevemente a datação dos mais relevantes estudos produzidos, neste âmbito, quer em Espanha quer em Portugal, constatamos terem sido dados à estampa por ocasião da celebração de factos editoriais ou biográficos destacados. Assim, *Os Lusíadas* foram amplamente comemorados nos anos de 1872 e 1972, respetivamente terceiro e quarto centenários da *editio princeps* do poema.

Na sessão ordinária da «Real Academia Española» do dia 15 de fevereiro de 1872, foi celebrado o tricentenário da publicação do poema épico camoniano, evento em que foi parcialmente lida a tradução d'*Os Lusíadas* da responsabilidade do conde de Cheste, Juan de la Pezuela y Ceballos — académico e diretor da instituição a partir de 1875 —,

também tradutor de Dante, Ariosto e Torquato Tasso. D. Pedro II, imperador do Brasil, esteve presente nesta sessão, que contou ainda com a participação de figuras como Juan Valera, assíduo correspondente de Oliveira Martins e embaixador de Espanha em Lisboa; ou Leopoldo Augusto de Cueto, académico e filólogo, também diplomata que desempenhou funções na capital portuguesa. Inaugura-se, deste modo, o que poderíamos chamar «ciclo comemorativo», que culmina, claro está, em 1880. O tricentenário da morte de Camões foi a ocasião, por exemplo, para dar à estampa opúsculos como os de Goyri (*Estudio crítico-analítico sobre las versiones españolas de Los Lusíadas*, 1880) ou Vidart («*Os Lusíadas de Camoens y sus traducciones al castellano*», 1880). Este é o ano, como é sabido, do *Parnaso* de Teófilo Braga.

Por outro lado, já no século xx, 1925 foi uma data que galvanizou algumas publicações, desta vez pelo ensejo de comemoração do quarto centenário do nascimento do poeta. Não se sabe ao certo a data de nascimento de Camões. Contudo, na Biblioteca Nacional de Madrid, o próprio rei Alfonso XIII interveio numa efeméride que celebrou o aniversário do poeta, reiterando os *topoi* — como veremos, de longa tradição — do pioneirismo de Espanha na receção da obra de Camões e do papel de Espanha na difusão do vate português além-Pirenéus (ABAD 1925). Neste mesmo ano, são dados a lume quer volumes de homenagem — como é o caso de Llanos Torriglia, que chama a Camões «inspirado poeta castelhano» (*El homenaje de España a Camoens*, 1925) —, quer publicações coletâneas que reúnem poesia em língua castelhana que lhe foi sendo imputada (CAMÕES 1925; LEMOS 1959). Bem mais relevante, recorde-se, foi a publicação, no ano anterior, 1924, do *Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, um dos estudos de referência de Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

Estudos tão destacados para o desenvolvimento da matéria que aqui nos importa, como os de Dámaso Alonso e Eugenio Asensio, integraram a efeméride do IV Centenário da *editio princeps* da epopeia camoniana. Efetivamente, «La recepción d’*Os Lusíadas* em España (1579-1650)» constituiu, na sua versão original — um texto que acabaria por ser ampliado e corrigido com vista à sua publicação impressa (ALONSO 1973 e 1974) —, uma conferência que Dámaso Alonso, ilustre filólogo espanhol, proferiu na «Real Academia Española» no dia 6 de dezembro de 1972, em

sessão pública dedicada a assinalar os 400 anos da primeira edição do poema épico. Nesse mesmo ano, Eugenio Asensio apresenta em Lisboa uma palestra que publicaria posteriormente (ASENSIO 1973 e 1974). Trata-se do conhecido ensaio «La fortuna d’*Os Lusíadas* en España (1572-1672)». O IV Centenário da publicação d’*Os Lusíadas* reuniu ainda a edição de leituras críticas como as de Mendes de Almedia (1972), Filgueira Valverde (1972) e Coimbra Martins (1972). Neste momento, é fundamental ainda a reedição, prefaciada por Jorge de Sena, d’*Os Lusíadas Comentados* de Manuel de Faria e Sousa (1972). Enfim, aos quatrocentos anos da morte do poeta voltam a sair dos prelos importantes contributos para o conhecimento de «Camões em Espanha», de entre os quais podemos destacar, por diferentes razões, Asensio (1980, 1982), Berardinelli (1980), Filgueira Valverde (1984), Gallo (1979), Marcos de Dios (1981), Pires (1982), Romero (1981), Sena (1980), Aguiar e Silva (1980), Vázquez Cuesta (1983) ou Walters (1982).

Nos últimos anos, por último, têm vindo a ser dadas à estampa contribuições valiosas para o estudo de «Camões em Espanha», quer por beneficiarem de avanços no conhecimento de novos factos documentais e textuais quer pelos enfoques teóricos perfilhados. Continua a ser imperativo o regresso à materialidade de espécimes bibliográficos de grande relevo para o conhecimento da circulação da obra camoniana na Península (INFANTES 2003) e os avanços da investigação da história da leitura ampliarão, sem dúvida, o esclarecimento da penetração de Camões no campo cultural bilingue dos *séculos áureos* (BOUZA 2005). Além, obviamente, de novas contribuições no âmbito da camonologia (ALMEIDA 2003; ANASTÁCIO 2004; SILVA 2008), vale a pena sublinhar o interesse que os estudos tradutológicos têm demonstrado pela obra de Camões em Espanha, o que é decerto um reflexo colateral da retração dos estudos filológicos — em detrimento da crescente projeção académica das Faculdades de Tradução — nos claustros do sistema universitário do Estado espanhol.

A receção d’*Os Lusíadas* em Espanha foi imediata e de notável ressonância. O poema, cuja primeira edição data, como é sabido, de 1572, conheceu duas versões diferentes em língua castelhana no ano de 1580. Este facto modula um dos lugares mais reiterados pelos estudos sobre Camões no campo cultural espanhol: a comunidade de língua castelhana é

a primeira a ler *Os Lusíadas* (entre outros, VIDART 1880, p. 5; FIGUEIREDO, «Camões e Lope», s. d.). A primeira destas traduções, da responsabilidade de Benito Caldera, é dada à estampa em Alcalá de Henares, antes ainda do falecimento de Camões; a segunda, levada a cabo por Francisco Gómez de Tapia, é publicada, a pouca distância temporal, na cidade de Salamanca, tendo-se especulado sobre a possibilidade de Camões a ter ainda conhecido (SÁNCHEZ MOGUEL 1894). Além disso, Gómez de Tapia é o primeiro anotador da epopeia camoniana, abrindo caminho ao labor de *adnotatio* de insígnies homens de letras seiscentistas. Antes de finalizar o século XVI, concretamente em 1591, saíria dos prelos da corte madrilena uma terceira tradução vertida para a língua castelhana por Enrique Garcés.

Anote-se, enfim, a menção feita por Faria e Sousa a outras duas traduções da responsabilidade de Francisco de Aguilar e Manuel Correa Montenegro. Permanecendo inéditas e tendo-se extraviado, datariam presumivelmente de 1609 e 1625. Em trabalhos de investigação recentes, ambas as versões continuam a ser dadas como perdidas (MICÓ 2004, p. 197, n. 36). Entretanto, Anastacio Rojo Veja, num levantamento de manuscritos arrolados nos *Libros de Relaciones* do Archivo General de Simancas, recolheu uma referência a Manuel Correa Montenegro, que solicitou licença de impressão dos seguintes volumes: «de Lusiadas de Luis de Camoes, uno en lengua portuguesa en que compuso, el otro en lengua castellana en que fue traducido en octava rima» (*apud* ROJO VEGA 1994, p. 153). A menção nos *Libros de Relaciones* integra a rubrica referente ao ano de 1588, isto é, o pedido de licença de edição destes manuscritos corresponde a essa data. Perguntamo-nos, pois: será esta tradução em oitava rima uma cópia da «versão de Manuel Correa Montenegro» a que fez referência Faria e Sousa?

São poucos os dados de que dispomos sobre as biografias dos três tradutores quinhentistas d'*Os Lusíadas*, cujas versões impressas chegaram até nós. Há que sublinhar, perante esta escassez informativa, o facto de dois deles, Benito Caldera e Enrique Garcés, serem oriundos de Portugal. Apenas Luis Gómez de Tapia descende de famílias castelhanas. De Caldera sabemos que residiu na corte madrilena, que terá estudado em Alcalá de Henares, e que acabaria por entrar na vida religiosa, ou no convento madrileno de San Felipe el Real, ou no convento dos agostinhos em Salamanca. Quanto a Gómez de Tapia, natural de Antequera, cursou

Humanidades. Garcés nasceu por volta de 1525 no Porto, estudou já em Espanha e, tendo viajado para a América Hispana, foi descobridor do mercúrio no Peru, onde viveu — em Huamanga y Huancavelica — até 1589. De Garcés deixaria dito Cervantes, reservando-lhe um lugar no poema *Canto de Calíope*, que integra *La Galatea*: «De um Enrique Garcés, que al peruano / reino enriquece, pues con dulce rima, / con subtil, ingeniosa y fácil mano, / a la más ardua empresa en él dio cima, / pues en dulce español al gran toscano / nuevo lenguaje ha dado y nueva estima.» Entretanto, o autor do *Quijote* destinou também significativos versos, no mesmo lugar, a Benito Caldera: «Tú, que de lujo el sin igual tesoro / truxiste en nueva forma a la ribera / del fértil río a quien el lecho de oro / tan famoso le haze adonde quiera: / con el devido aplauso y el decoro / devido a ti, Benito de Caldera, / y a tu ingenio sin par, prometo honrarte, / y de lauro y de yedra coronarte.» Sabemos, aliás, que Cervantes dispôs de um exemplar da versão de Caldera na sua biblioteca (TEJEIRO FUENTES 2006, p. 689).

A tradução de Benito Caldera conta com um *corpus* paratextual que congrega colaborações de figuras próximas dos círculos poéticos de Lope de Vega e Miguel de Cervantes. Além do de Pedro Laínez, responsável pela *Epístola al lector*, o volume integra contributos de Francisco de Garay, Luis Gálvez de Montalvo e do Maestro de Venegas. Por seu turno, no elenco de universitários que colaboraram no volume de Gómez de Tapia — dedicado a Ascanio Colonna, mecenas e prelado italiano —, figuram nomes como Álvaro Rodrigo Zambrano, Diego de Venegas ou Pedro de la Vega. Os contributos mais destacados são os de Francisco Sánchez, o *Brocense*, responsável pelo texto prologal, e Luís de Góngora. Por um lado, é no prólogo desta tradução que o *Brocense* critica as *Anotaciones* de Herrera, questão de grande relevo poetológico que foi estudada por Asensio (1984), por outro, os versos de Góngora constituem a primeira publicação que se conhece dele.

Foi pouco o tempo que mediou entre a impressão dos dois livros, que de resto não terão deixado de motivar uma luta pela prioridade na edição (ASENSIO 1980, p. 115). Ambos os volumes carecem das precetivas aprovações da censura, o que teria permitido objetivar uma datação ainda mais precisa. Este é, seja como for, um indício suficiente de terem sido editadas com alguma urgência — interpretada e justificada por alguns

estudiosos como resultado da intervenção pessoal de Felipe II, pouco antes de ser aclamado monarca das duas coroas peninsulares. No *corpus* paratextual do volume produzido no âmbito universitário salmanticense, podemos encontrar informação explícita sobre a prioridade editorial da edição de Alcalá de Henares, facto que por vezes passou inadvertido (ALMEIDA 1972). Efetivamente, num dos textos preliminares do volume, concretamente num poema de Pedro de la Vega *ad libellum*, diz-se que «Por la primera impression / Señor libro vuestras quejas / No muestren tanta passion». Alude-se ainda, no mesmo texto, à juventude do tradutor, Batto — nome que identifica Benito Caldera, também grafado em certos lugares como Bento Caldeira —, empenhado em «Ilustrar su nombre y suelo / Y de su lengua paterna». O poema de Pedro de la Vega indicia-nos mesmo, como podemos verificar, a existência da já mencionada rivalidade entre os tradutores e respetivas traduções. Pedro de la Vega, neste sentido, privilegia a versão de Gómez de Tapia em detrimento da de Caldera, chegando mesmo a ironizar com o nome do tradutor: «Pues no es esta la caldera / Que llaman de Aljubarrota.» A ironia vale-se do facto de Benito Caldera ser, como já foi frisado, de origem portuguesa, o que não acontecia com Luis Gómez de Tapia.

Por último, e ao contrário das anteriores, a tradução de 1591 dispõe de escassos textos preliminares, apenas um soneto de Diego de Aguilar y Córdoba e quatro sonetos do próprio tradutor. Todavia, é oportuno destacar que Enrique Garcés foi também tradutor de Petrarca. Neste sentido, Bertomeu Masiá recordou não há muito tempo ser a de Garcés «la única traducción completa de las rimas de Petrarca que hemos tenido desde el siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XX, y que el verdadero valor del texto reside en que abrió paso a la influencia de la literatura italiana, y sobre todo de Petrarca» (BERTOMEU MASIÁ 2007, pp. 460-461). Apesar de ter sido editada em Madrid, a versão d’*Os Lusíadas* de Enrique Garcés obedecia ao propósito de difundir o poema camoniano no âmbito do chamado *Parnaso Antártico*. É o que, de resto, nos manifesta o soneto final da responsabilidade do próprio tradutor, onde podemos ler: «Mas porque no quedassem sepultados hechos y versos / tanto soberanos en solo Portugal, mis toscas manos / los dan al nuevo mundo trasladados.»

Ora, o valor destes factos textuais e editoriais, cujas colação e atestação são incontroversas, tem sido enquadrado por diferentes modelos

interpretativos. Revela esta imediata receção — depois da *editio princeps*, as restantes edições portuguesas quinhentistas são posteriores a 1580 —, forjada em espaços académicos diferentes, uma ampla disseminação da leitura do poema no campo cultural de língua castelhana? Apoiando-se em estimativas das primeiras décadas do século XVII — concretamente de Pedro de Mariz (*Os Lusíadas*, 1613) e Manuel Severim de Faria (*Discursos Vários Políticos*, 1624) — Aguiar e Silva pôde notar que os milhares de volumes camonianos que terão circulado de 1572 até à segunda década da centúria de seiscentos indiciam a consagração de Camões como «o poeta canónico por excelência da poesia portuguesa» (SILVA 2008, p. 60). Vanda Anastácio, por seu turno, também equacionou o alcance do impacto que representou a publicação d'*Os Lusíadas*. Neste sentido, é verdade, como recorda a estudiosa, que as versões castelhanas devem ser avaliadas tendo em conta o pano de fundo editorial que, nesse último quartel do século XVI, levou à publicação de quatro edições: a *editio princeps*, de 1572; a edição emendada, dita dos «Piscos», de 1584; a edição de 1591; e, enfim, a edição de 1597. Todavia, este rol de edições «não [pode] considerar-se um grande êxito editorial» (ANASTÁCIO 2004, pp. 160-161). O que é certo é que, nesse curto intervalo de tempo, Camões passa a ombrear com Homero, Virgílio ou Torquato Tasso no *Parnaso Peninsular*. Finalmente, Eugenio Asensio chamou a atenção para o facto de a natureza altamente alusiva d'*Os Lusíadas* supor uma competência de leitura apenas ao alcance de um círculo restrito de leitores: um núcleo cortesão próximo, com uma alta formação letrada.

Numa outra linha de pesquisa, Vanda Anastácio defrontou-se ainda com a *vexata quaestio* das motivações de uma tradução do poema épico para o castelhano tão imediata. Sobre esta matéria, os estudos de referência de Dámaso Alonso e de Eugenio Asensio sobrepõem fundamentalmente o interesse estético e literário que *Os Lusíadas* indiscutivelmente suscitaram, sem deixar de averbar uma provável motivação política. A estudiosa portuguesa propõe uma leitura que complexifica e, ao mesmo tempo, abre novas vias de interpretação. Partindo de uma sugestão de Ivana Gallo, assevera que ambas as traduções correspondem a uma «estratégia política de sedução e intimidação conduzida, ao mesmo tempo, pelo herdeiro castelhano da coroa portuguesa» (ANASTÁCIO 2004, p. 168). Daí que o propalado apoio de Felipe II a ambos os projetos editoriais —

monarca que se especulou teria manifestado o desejo de conhecer o poeta português (VIQUEIRA 1972, pp. 98-99), interesse noticiado por Faria e Sousa, n' *Os Lusíadas Comentados*, e por Nicolás Antonio, na *Bibliotheca Hispana Nova* — obedeça a uma ampla estratégia política. Para Teófilo Braga, que inclui o monarca castelhano no elenco de imitadores de Camões (ver BRAGA 1889), numa leitura marcadamente «patriótica», essa teria sido uma «suspeitosa homenagem» (BRAGA 1889, p. 5). Enfim, uma política pela tradução, uma política da tradução. Traduzir *Os Lusíadas* terá significado, então, duas coisas: sublinhar a vinculação de um imaginário imperial à «nação» portuguesa e anexar, à língua castelhana, este património simbólico-cultural. Aguiar e Silva registou também a motivação latamente «política» que terá movido ambas as traduções (ver SILVA 2008, p. 66), não deixando de constatar que «foi o génio épico e lírico de Camões a merecer o reconhecimento por parte dos mais importantes poetas espanhóis» (SILVA, p. 63). Assim, não parecem ser produtivos os termos da tese que considera que traduzir o poeta português supõe uma «domesticação» espanhola d' *Os Lusíadas*, como já foi sugerido (DASILVA 2006, p. 121; e DASILVA 2009). Por um lado, os critérios estético-literários, na sua relativa autonomia, foram também determinantes (ORTIZ ARMENGOL 1971, p. 64). Por outro, os processos de identificação naquela Península galvanizada, sob o signo da melancolia, pelo refluxo do «Planeta Católico», não permitem validar uma leitura a que subjaz a equação nação/monolinguismo literário. Por último, como mostrou Vanda Anastácio, o móbil político que terá determinado a tradução d' *Os Lusíadas*, ao contrário do que se pensaria de uma apropriação «domesticadora», tem como efeito a «naturalização» portuguesa do poema camoniano.

As traduções quinhentistas do poema não gozaram de uma subsequente apreciação crítica favorável. Faria e Sousa encetou esta valoração negativa, considerando-as, na sua conhecida edição comentada d' *Os Lusíadas*, «tan malas que exceden la infelicidad de toda traducción que se hace de escritura en verso». Podemos afirmar, com alguma segurança, que continuam ainda hoje a ser objetos que requerem um estudo mais aprofundado. O que foi sendo publicado não tem um carácter sistemático, nem obedece a uma interrogação crítica dos fundamentos hermenêuticos e dos procedimentos metodológicos que subjazem a um trabalho de

investigação. Nicolás Goyri, no último quartel do século XIX, encetou a comparação das três versões (ver 1880). Mais recentemente, Ivana Gallo defrontou-se com um problema que encerra alguma complexidade: que «original» serviu de base para a primeira versão espanhola d’*Os Lusíadas*, a tradução de Caldera? (ver GALLO 1979). Para Eugenio Asensio, por seu turno, «ninguna de las traducciones numerosas en esta lengua es poéticamente satisfactoria» (ASENSIO 1982, p. 51), ecoando o juízo de Faria e Sousa. Ainda assim, acrescenta que «A pesar de esta pérdida de matices, galas y colorido, las versiones castellanas de 1580 y 1591 dan una idea bastante fiel del original» (ASENSIO 1982, p. 55). Os três tradutores mantiveram a *ottava rima*, respeitando ainda o esquema rimático — rima cruzada nos primeiros seis versos; rima emparelhada nos dois últimos —, e optando, genericamente, por uma tradução literal (ASENSIO 1973, pp. 309-310). Vanda Anastácio também sublinhou que «ambos os tradutores [refere-se a Caldera e Tapia] se mantiveram extremamente próximos do original» (ANASTÁCIO 2004, p. 170).

O atual conhecimento das peculiaridades das traduções *qua* traduções é relativo. Não foi ainda levado a cabo um estudo sistemático e exaustivo, de base tradutológica sólida, destas três versões castelhanas do século XVI. Neste sentido, cabe sublinhar que Dámaso Alonso e Eugenio Asensio, entre outros, centraram os termos básicos deste estudo, apontando dominantes que valerá a pena investigar com maior acuidade. Para Asensio, por exemplo, e numa valoração genérica, «Caldera, Tapia y Garcés, con matices y graduaciones diferentes, procuraron *camonizar* el castellano, ser fieles a la letra y sabor del texto» (ASENSIO 1973 [74], p. 306). Observam-se, em diferentes passagens da tradução de Benito Caldera, interferências da língua portuguesa. Foram já coligidos alguns casos, integrando uma casuística que cobre os níveis fonético, morfológico, sintático, lexical e semântico (CAMÕES 1986, pp. 52-54). Além disso, verifica-se, como nas restantes versões quinhentistas, um uso mais moderado de cultismos do idioma castelhano. Contudo, falta objetivar, mediante um estudo comparativo rigoroso, quais os parâmetros daqueles «matizes» e «gradações» singularizadores a que se refere Asensio.

Por outro lado, como perspetivaram, os tradutores, o seu labor? Para iluminar brevemente esta questão, vale a pena citar o início da epístola

prologal de Pedro Laínez integrada na versão de Benito Caldera: «De las dificultades que se ofrecen en el traducir, y de los provechos que resultan de la buena y fiel traducción se pudiera hacer largo discurso, siendo cualquier de las dos partes tan necesaria y digna de consideración, en tiempo que por muchos se estima en tampoco lo que tanto estimarse debería.» Assim, para Laínez, traduzir não é apenas «romanzar». A tradução é um trabalho árduo feito de «estudo» e «engenho» que tem como corolário a possibilidade de usufruir dos benefícios que proporcionam as melhores obras — dignas de imitação — dos Antigos e dos Modernos. Ao mesmo tempo, Laínez considera que Caldera, apesar da sua juventude, se regeu pelas «verdaderas reglas de Horacio»; assim, «no ha ido tan atado a la letra, cuanto a lo más esencial de la sentencia». Quanto às dificuldades, soube «huir versos agudos en la lengua castellana» e, ainda, «variar los números y consonantes que en el primer autor tantas veces se hallan repetidos». Enfim, conclui formulando a ideia de que Caldera é o «segundo autor» do poema, pela manifesta proficiência do trabalho de tradução.

Não é este o lugar, obviamente, para um desenvolvimento da complexa questão — com delicadas especificidades teóricas e históricas — que obriga a distinguir entre tradução, imitação e versão nos *séculos áureos*. Mais ainda, e pensando especificamente na obra camoniana, por tratarmos de poetas peninsulares «órfãos de Petrarca», como já foram chamados (ver NAVARRETE 1994). Neste sentido, vale a pena sublinhar que «Bastaría echar una ojeada al petrarquismo del siglo XVI en cualquiera de las lenguas europeas (incluyendo, obviamente, el latín) para comprender la dificultad de distinguir entre traducciones, adaptaciones e imitaciones» (MICO 2002, p.84). A tradução de *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione por Juan Boscán (1534) inaugurou um novo paradigma tradutológico, de que deu conta Garcilaso de la Vega. Ora, as observações de Pedro Laínez recordam algumas passagens do louvor de Garcilaso à tradução de Juan Boscán daquele importante tratado. Também aí se valoriza uma tradução que não seja mero «romanzar», isto é, mera versão *ad litteram*, do texto original. Boscán, assevera Garcilaso, «no se ató al rigor de la letra, como hacen algunos, sino a la verdad de las sentencias». Traduzir *ad sententiam* devolve-nos, pois, o modelo tradutológico humanista que, respeitando o

original, procura recriar o texto na «língua alheia» para a qual foi vertido como se nela tivesse sido criado.

Um dos acontecimentos culminantes da entronização de Camões como «Príncipe dos Poetas das Espanhas» — o topónimo entendido dentro do «esquema da Monarquia Dual» que, como já o assinalou Sena (1980, p. 176), define uma área geocultural diferenciada no contexto europeu coevo que não significa que obras de portugueses escritas ou traduzidas em castelhano sejam menos *monumentos portugueses* — viria a ser a publicação póstuma da edição profusamente comentada d'*Os Lusíadas* de Manuel de Faria e Sousa, em 1639. Obra dedicada a Felipe iv, inclui ainda a primeira tradução em prosa, para o castelhano, do poema. Faria e Sousa, «camonista vesânico» como lhe chama Jorge de Sena, é o autor dos conhecidos «fluviais volumes», no dizer de Eugenio Asensio, que foram e continuam a ser estação obrigatória dos estudos camonianos, *fons et origo* de muita informação sobre *Os Lusíadas*. Um exercício hercúleo que ele enfrentou instigado pelo comentário prologal de Francisco Sánchez de las Brozas que integra a tradução salmanticense de 1580.

A epopeia camoniana acumulava já, quando é publicada a edição de Faria e Sousa, importantes anotações e comentários interpretativos. Gómez de Tapia, como vimos, encetara a anotação do poema — visando clarificar lugares obscuros no que toca aos factos históricos, ao aparato mitológico, à informação genealógica e às referências geográficas (ASENSIO 1980, p. 116 e 1982, p. 44) —; o já mencionado prólogo do *Brocense* detonara o *comento*; enfim, na edição d'*Os Lusíadas* de 1613 seriam incluídos comentários do licenciado Manuel Correia e a primeira biografia do poeta, da responsabilidade de Pedro de Mariz. Entretanto, uma nova *Vida de Camões* integra os *Discursos Políticos* de Severim de Faria, publicados em 1624, origem aliás da notícia do já mencionado interesse de Felipe II por conhecer Camões em 1580: «desejava — diz-nos Severim de Faria — de o ver por sua fama e fazer-lhe mercê».

A colossal *adnotatio* do poema levada a cabo por Faria e Sousa só terá, talvez, um termo de comparação na *Micrologia Camoniana*, de João Franco Barreto, cujas licenças datam de 1672, mas que permanecerá inédita até ao século xx. Como é sabido, esta obra distingue-se do comentário de Faria e Sousa «por um critério de arrumação mais fácil, prático e útil» (CASTRO 1982:, p. xxvii); ambas constituem, enfim, uma

«massa crítica» de grande fôlego que nos devolve o lugar central que a obra camonianiana ocupa nas letras peninsulares dos *séculos áureos*.

Ora, Manuel Severim de Faria constatava nos mencionados *Discursos Políticos* que o poeta é louvado pelos «melhores Poetas, Históricos e Oradores, de maneira que sua gloriosa memória durará igualmente com os séculos vindouros». A exaltação do épico português por parte do escol é o garante da memória ou, por outras palavras, da Fama. Por conseguinte, como se foi forjando e sedimentando o prestígio de Camões no *Parnaso Peninsular*, a que devemos aliás juntar o *Parnaso Antártico*? Sendo figura crucial do processo, Faria e Sousa não esteve sozinho na consagração do poeta português. Foi determinante o concurso dos poetas e preceptistas castelhanos. Não poderia ser, de resto, de outro modo. Reportamo-nos, como já foi destacado, a um cronótopo em que o modo de perfazer a imaginação das comunidades — ou seja, de refratar nas línguas, literaturas e culturas essa imaginação, materializando assim essas comunidades imaginadas — não é um processo subsumido por singularidades «nacionais» cuja diferenciação fosse absoluta. O «nacional» é um marcador de identidade, sem dúvida, mas cujo funcionamento — teórico e prático — não rasura outros marcadores igualmente importantes para a estrutura da *res publica*. Com o advento do estado-nação, o «nacional» será precisamente a ideologia que faz comunidade visando superar as diferenças que atravessam o corpo social.

O primeiro encómio dedicado a Camões em Espanha foi formulado pelo poeta Fernando de Herrera. Fê-lo nas *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, que vieram a lume em 1580, data, como vimos, das primeiras traduções para o idioma castelhano do poema épico camonianiano. Este dado referente a Herrera é ainda importante porque prova que o poeta castelhano lera *Os Lusíadas* em língua portuguesa. Efetivamente, a data da respetiva licença, de 3 de setembro de 1579, revela que Herrera inseriu as alusões a *Os Lusíadas* antes de 1580, ano do «boom» da difusão da obra traduzida em Espanha. Aliás, em rigor, a própria existência de duas traduções publicadas na mesma data — duas edições que, além disso, como já foi dito, disputaram entre si méritos e, talvez mesmo, prioridade — é sintoma de que o conhecimento d'*Os Lusíadas* em Espanha é anterior à data de 1580. A alusão de Fernando Herrera ao poema épico nas suas *Anotaciones* corrobora este indício,

atestando ainda que esse conhecimento não encontrou na língua portuguesa, nos círculos cultos cortesãos, um obstáculo. Aliás, temos uma refração literária deste facto no *Quijote*, uma passagem significativa, entre outras, onde se manifesta que Camões era lido em língua portuguesa: «Traemos estudiadas dos églogas, una del famoso poeta Garcilaso, y otra del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa, las cuales hasta ahora no hemos representado.» Uma língua que é modelada, em Cervantes, pelo estereótipo de língua «melosa», como podemos ler na peça de teatro *La Gran Sultana*. Sabemos também, neste sentido, que Felipe IV terá lido Camões em português. Como sublinhou Fernando Bouza, o monarca contava com exemplares d'*Os Lusíadas* e das *Rimas* no acervo da biblioteca da Torre Alta (Bouza 2005, PP. 39-40).

Seja como for, e voltando ao *divino* Herrera, um dos atributos essenciais que reconhece no poema camoniano é a «elegância». Esta valoração herreriana foi destacada por Dámaso Alonso (1974, p. 11): para o autor das *Anotaciones* trata-se de uma «hermosa i elegante obra». Aguiar e Silva argumentou recentemente sobre o valor poetológico que a noção de «elegância» desempenha no ideário herreriano, arguindo a hipótese de a «venustidad» do *divino* Herrera ter encontrado no sintagma «versos doutos e venustos» d'*Os Lusíadas* — Canto V, Estrofe 65 — uma correspondência (ver SILVA 2008, p. 65).

O elogio de Herrera é apenas o primeiro de múltiplos elogios com que a obra camoniana foi sendo laureada. Efetivamente, um dos aspetos que tem atraído os estudiosos que investigam a presença da obra camoniana em Espanha é o das menções encomiásticas ao vate português, o que supõe não apenas atestar o ter sido lido por autores de língua espanhola como também objetivar o processo de «canonização» de Camões. Este último conceito foi proposto por Aguiar e Silva, que o equaciona na sua vinculação com uma outra noção operatória: a de «comunidade interliterária luso-castelhana» (SILVA 2008). Os seguintes elogios são, entretanto, os que podemos coligir nas duas traduções de 1580. Assim, do volume publicado em Alcalá de Henares, sobrelevam-se os sonetos paratextuais de Francisco de Garay — para quem o poema «hará que vuestra gloria el aire rompa» —, Gálvez de Montalvo — que chama à obra camoniana «inmortal tesoro / de los heroicos hechos lusitanos», Vergara — que atreve a comparação de Camões com Ariosto, dizendo «no el son y

canto fue menos divino / del Lúis raro vuestro soberano» — e Pedro Laínez — para quem o «célebre Camoens cantó primero /con voz süave y bien templada lira / el gran valor del pecho lusitano» —, este último também responsável pela «Epístola al Lector».

Da tradução publicada no âmbito da comunidade universitária de Salamanca, por seu turno, destacam-se, pela tonalidade elogiosa que ostentam, o prólogo de Francisco Sánchez de las Brozas, o *Brocense*, e o poema de Luis de Góngora, o primeiro publicado por um jovem poeta que nesse momento contava apenas dezanove anos. Asensio sobreleva, por seu turno, a própria dedicatória de Luis Gómez de Tapia, lugar onde se exalta «tan alta poesía que se llega a la Eneyda, vence la Thebaida, y es poco menos que la Illiada o Odisea de Homero». Ainda, de Sánchez de las Brozas sobressai a aferição do poeta em função de um modelo de alta excelência e *dignitas*. Camões, para o *Brocense*, merece o nome de poeta pois os seus «subtil ingenio, doctrina entera, cognición de lenguas, muestran claramente no faltar nada para la perfección de tan alto nombre». Por outras palavras, apenas aquele que se encontre munido «de letras Griegas y Latinas, y sobre todo muy buen ingenio y natural vena, este tal se podrá llamar poeta».

Vale ainda a pena respigar outros casos da *laudatio* seiscentista a Camões e a *Os Lusíadas*. Trata-se de uma matéria cujo estudo, na verdade, é encetado nessa mesma centúria, concretamente por Faria e Sousa na edição d'*Os Lusíadas comentados*, a que já foi feita referência (ver SOUSA 1972). Uma investigação retomada por Dámaso Alonso, e que veio a conhecer posteriormente diferentes desenvolvimentos no âmbito académico do Estado Espanhol (ver EXTREMERA TAPIA 1999). Interessa relevar, neste momento, o que move o ensaio de Dámaso Alonso. Não se trata apenas de fazer o elenco de referências ao poema camoniano. Alonso, na esteira de Faria e Sousa, colige excertos laudatórios de Herrera, Cervantes, Bartolomé Cairasco de Figueroa, Sebastián de Covarrubias, Antonio de León, Tomás Tamayo de Vargas, Pellicer, Salcedo Coronel, Salas de Barbadillo, Saavedra Fajardo, Pedro Calderón de la Barca, Baltasar Gracián e Lope de Vega, mas esta acumulação não é a de um antiquário que juntasse indiscriminadamente *loci citati*. O esforço do ilustre filólogo visa, na verdade, mostrar como *Os Lusíadas* chegaram a ser uma obra que integra «a mais restrita *Weltliteratur*», um processo em

que o campo cultural de língua castelhana desempenhou um papel preponderante. Ao escolher «grandes» e «pequenos» autores documenta que a lição camoniana reverberou no sistema literário peninsular no seu todo. A fortuna d'*Os Lusíadas* perfila-se, assim, como um modo de objetivar a influência estrutural e estruturante de Camões na poesia espanhola de 1579 a 1650, respetivamente *terminus a quo* e *ad quem* do seu estudo. Por conseguinte, congregar epítetos encomiásticos como «hermosa i elegante obra de sus Lusiadas», de Fernando de Herrera, «sin igual tesoro», como consignado por Cervantes no seu «Canto de Calíope»; recolher passagens em que Camões é comparado com outros modelos épicos, antigos e modernos, como faz Cairasco de Figueroa na «Canción a la Magestad del Rey Don Phelippe III. N. S. Por el autor», do seu *Templo Militante*, em que diz «Ni muestre Lusitania sus Lusiadas, / En tanto que resuena el Canto insolito / De las santas Chilliadas»; ou coligir epítetos que coroam o poeta português como «grande ingenio en lo lírico y en lo épico», tal como encastoa Saavedra Fajardo na *República Literaria*; ou recordar o lugar de *A secreto agravio, secreta venganza*, de Pedro Calderón de la Barca, em que se consagra o «gran Luis de Camoens, / escribiendo lo que obró, / con pluma y espada muestra, / ya en el ingenio, ya en el valor / en esta parte»; reunir fórmulas como a do «divino Camões», «postrando *Eneidas* y venciendo *Iliadas*», banhando «pluma de fénix tinta de oro», de Lope de Vega no *Laurel de Apolo*; ou destacar sintagmas do mesmo Lope como «portugués cisne canoro», referida a Camões na écloga «Amarylis» de *La Vega del Parnaso*; coligar todos estes *loci* é um modo de documentar a presença viva do estro poético camoniano na poesia peninsular dos *séculos áureos*. Eugenio Asensio cunhou uma eloquente imagem para significar esta presença da obra camoniana em Espanha, imagem que, enfim, vale a pena reproduzir: «Camões ha entrado en el torrente circulatorio de la poesía castellana» (ASENSIO 1982, p. 63).

Seja como for, o estudo proficiente desta presença viva de Camões a partir das últimas décadas do século XVI e ao longo do século XVII não deixa de ser um desafio para áreas de conhecimento, como a dos estudos de literatura comparada — disciplina filha da sociedade e cultura oitocentista, com desenvolvimentos e avatares que acompanharam o processo de afirmação e legitimação dos modernos estados-nação — e a

dos estudos literários em geral, levados a cabo nos sistemas universitários português e espanhol. Dámaso Alonso, por exemplo, não articula o seu importante ensaio tendo em conta a noção de que a fenomenologia textual, nas suas determinações sistémicas e históricas, se inscreve num quadro geopoético de referência plurilingue. No recente estudo «Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos Séculos XVI e XVII (1572-1648)», Aguiar e Silva adota este ponto de vista. Note-se, neste sentido, que o *terminus a quo* que baliza a sua investigação coincide com a primeira edição d'*Os Lusíadas* e não com a de 1579, como em Dámaso Alonso, ou a de 1580, como no ensaio de Eugenio Asensio «Los *Lusiadas* y las *Rimas* de Camões en la poesía española (1580-1640)». De igual modo, o *terminus ad quem* do processo de «canonização» de Camões no sistema interliterário peninsular, em Aguiar e Silva, não é 1640, ano da Restauração, mas sim 1648. Esta data assinala não um facto político, mas um acontecimento literário, a publicação de *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián. Neste ponto, Dámaso Alonso havia seguido, igualmente, um critério literário: a data de 1650 funciona, no seu estudo, como marco simbólico que referencia o ponto arquimediano da publicação daquele tratado de Gracián — cuja segunda versão data de 1648 — e do *Criticón*, de 1655. Cabe aqui tão-somente recordar o lugar proeminente que ocupa Gracián na teorização da poetologia barroca peninsular. Daí a importância de que se reveste, pelo muito que enaltece a obra camoniana, para sua consagração, sobretudo para a objetivação do lugar paradigmático que o Camões lírico ocupa. Neste sentido, a abundante citação de Camões na *Agudeza y arte de ingenio*, por parte de Baltasar Gracián, não deve ser lida apenas em termos quantitativos. O preceptista aragonês, na lição de Aguiar e Silva, perfila-se mesmo como um leitor sensível ao lugar axial ocupado por Camões no devir do processo estético da comunidade interliterária luso-castelhana dos *séculos áureos*. Assim, ao pressupor, a sua, uma leitura da lírica camoniana que sobreleva o seu lado «conceptista», Aguiar e Silva conclui: «não terá Gracián lido *modernamente* algumas facetas do *maneirismo* de Camões?» (SILVA 2008, p. 92).

Antes ainda de ampliar a questão essencial da influência que Camões exerceu em diferentes poetas castelhanos, vejamos alguns outros factos da receção do vate português posterior à centúria de seiscentos. Assim, é

verdade que o século XVIII significou um decréscimo na atenção concedida, em Espanha, a Camões (ver CAMÕES 1982, p. 178). O momento cultural *crítico*, como se sabe, determinou que também Camões passasse pelo crivo da Razão legiferadora. Aquela centúria que, com Verney, é também pouco cara à música das esferas e não *ouve* a língua do vate como lugar de «consenso», modo de ser muito investido pelo arcadismo setecentista. Para o *barbadinho*, recorde-se, é uma questão atinente ao tamanho das «orelhas»: «Quem disser que estes versos [de Camões], e outros que podia apontar, são harmoniosos e encham bem a orelha, é necessário que tenha orelhas mui compridas. São poucos os versos de Camões que não tenham algum defeito de dissonância. A obscuridade ninguém lha pode negar, quando queira examinar as suas composições.» Falamos, pois, de uma centúria pouco cara à musicalidade do «cisne canoro» que encantara um Lope de Vega.

Se esmorece a presença viva de Camões por razões que se prendem com a mudança de paradigmas culturais e das materialidades que determinaram o fulgor seiscentista da sua obra no *Parnaso Peninsular*, tal não significa que o poeta português não seja lembrado, nem sequer que não fossem envidados esforços [no sentido] de continuar a traduzi-lo. Assim, Francisco de Lara, no seu *El sol máximo de la Iglesia S. Geronymo. Poema heroyco en octavas rithmas*, de 1726, faz uma referência pouco lisonjeira a Camões, reconhecendo muito embora ter sido uma leitura que esteve no horizonte de elaboração do seu poema épico religioso: «Miraba de una parte en los extraños la inventiva peregrina de Tasso; la arrogancia Portuguesa de Camoes. Miraba de otra parte en los nuestros tanto Castellano Virgilio.» Segue-se um elenco de nomes em que inclui Lope de Vega, Alonso de Ercilla, Silveira, Rufo, Jáuregui, Bocángel, Montalbán, Zárate, Valdivieso e o príncipe de Esquilache.

É ainda possível congregar diferentes lugares que provam que o século XVIII dá continuidade à consideração de Camões como uma das figuras centrais do *Parnaso Peninsular*. É assim, aliás, que é representado fora da geografia ibérica. Em Itália, por exemplo, Saverio Lampillas, no *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, publicado em Espanha entre 1782 e 1786, in pugna a opinião do abade Betinelli, expressa em *Il Risorgimento d'Italia*, segundo a qual não haveria literatura digna de

menção fora de Itália. Ora, quando tem necessidade de estabelecer comparações entre autores italianos e espanhóis, socorre-se de Camões, considerando que «el suspirado Virgilio amaneció antes en España en la persona de Luis de Camoens, que en Italia con la de Torquato Tasso». Por outro lado, pelos mesmos idos, o abade Juan Andrés, jesuíta, na sua *Historia de la vida del hombre*, coloca o poeta português ao lado de Milton e Voltaire, um grau abaixo de Ariosto e Tasso: «Se siguen después Camoens portugués, Milton inglés, Voltaire francés, y Alfonso de Ercilla español.» Entretanto, o também jesuíta Juan Francisco Masdeu — que traduziu para o italiano vários poemas de Camões incluídos no volume antológico *Poesie di veintidue autori spagnuoli del Cinquecento*, de 1786 — faz menção a Camões na sua *Historia crítica de España y de la cultura española*, afirmando ter sido leitura de Torquato Tasso: «antes de componer su *Gerusalemme liberata*, se dedicó a la lectura del poema épico de Camoens para calentar su fantasía, y revestirla del estro de aquel Portugués».

Se, pelos casos sumariamente respigados, não podemos ser categóricos quanto ao silêncio, de meados do século XVII até às primeiras versões oitocentistas, em relação a *Os Lusíadas*, o certo é que se verifica uma certa exautoração do entusiasmo inicial pelo poema épico. Seja como for, não é verdade que não se conservem cópias de traduções desse período de interregno, como já foi afirmado — para Sousa Viterbo, «passaram-se dous seculos sem que tornasse a apparecer nova tradução ou sem que se reproduzisse alguma das traduções antigas» («Henrique Garcês, tradutor d'*Os Lusíadas* em Espanhol», 1891; ver ainda DASILVA 2006, p. 120 e 2009, p. 162, col. I) —, pois chegou até nós uma versão setecentista do poema. Justino Mendes de Almeida deu a conhecer a cópia manuscrita da tradução de Luis Gómez de Tapia levada a cabo no século XVIII. Trata-se, muito concretamente, de um manuscrito setecentista — o n.º 13811 do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, pertencente ao espólio de Leite de Vasconcelos — que não chegaria a ser publicado. Mendes de Almeida pôde datar aproximadamente o manuscrito em virtude da referência feita no «Prólogo del Editor» às traduções francesas de Duperron de Castera, de 1735, e La Harpe, de 1776. O paratexto do editor anónimo é bem revelador da continuação da fortuna d'*Os Lusíadas* no século XVIII em Espanha. No prólogo é sublinhado o tópico do carácter

pioneiro de Espanha na receção do poema épico: «España, así como fue la primera en conocer el mérito del Virgilio Portugués, lo fue igualmente en traducir su Lusiada, comunicándola por este medio a toda Italia y a las demás Naciones, que en aquel siglo se preciaban de la lengua Castellana como ahora de la Francesa.» Enfim, este espécime bibliográfico suscita ainda a seguinte questão: trata-se de uma simples cópia da tradução de Tapia ou é, antes, uma tradução baseada na versão de Tapia? Justino Mendes de Almeida exemplifica as divergências entre ambos os textos com o cotejo das duas primeiras estrofes do poema. A partir de um contraste que decerto não se terá limitado a estas duas estâncias, conclui: «Verificando-se tantas e tão profundas alterações em relação à tradução quinhentista, creio que o manuscrito de que nos ocupamos, deverá ser referenciado como contendo uma tradução baseada na de Luys Gomez de Tapia e não numa cópia desta» (ALMEIDA 1972, p. 96). Por estas razões, considera tratar-se da «única tradução castelhana conhecida d’*Os Lusíadas* feita no século XVIII» (ALMEIDA 1972, p. 97). Uma análise exaustiva das alterações introduzidas pelo tradutor setecentista permitiria, sem dúvida, concretizar esta asserção.

Como já foi frisado em diversos lugares, há que esperar pela centúria de oitocentos para encontrar as primeiras versões em língua castelhana das *Rimas*. A tradução que se singulariza no século XIX foi levada a cabo por Lamberto Gil e data de 1818, tendo sido novamente editada em 1887. No campo finissecular espanhol, circularão ainda traduções avulsas de poemas camonianos, integradas em coletâneas como a que compilou Lamarque de Novoa (*Poesías Líricas*, 1895). Simultaneamente, o interesse pela elaboração de novas versões traduzidas d’*Os Lusíadas* volta a ser retomado de forma expressiva no século XIX. Desta centúria são conhecidas tanto traduções em prosa como em verso da epopeia camoniana. A primeira delas data de 1818 e é, novamente, da responsabilidade de Lamberto Gil. Teve como referente, segundo nos informa o próprio tradutor, as três versões de finais de quinhentos, seguindo de perto soluções textuais da tradução de Luis Gómez de Tapia (EXTREMERA TAPIA/SABIO PINILLA 1990, p. 179). Nicolás Goyri, nos finais do século XIX, elogiou o trabalho de Lamberto Gil (1880, p. VIII) e, há algumas décadas, no importante estudo *Camoens*, Filgueira Valverde realçou também a tradução de Lamberto Gil como sendo a melhor versão

castelhana do poema camoniano (1972, p. 336). Testemunho do prestígio que alcançou esta versão em Espanha é a posterior reedição oitocentista (CAMÕES 1887), as várias reproduções novecentistas e a sua recente edição integrada num amplo volume com outras obras camonianas (CAMÕES 2007).

O conde de Cheste, D. Juan de la Pezuela, foi também responsável por uma versão d'*Os Lusíadas* em castelhano, dada à estampa em 1872 no contexto da celebração do tricentenário da *editio princeps*. Elena Losada Soler, num recente ensaio sobre esta tradução oitocentista do poema épico, vinculou o trabalho do conde de Cheste ao momento florescente do ideário iberista (ver 2008, *passim*). Testemunho conspícuo desta ambiência iberizante, no que se refere aos estudos filológicos e literários, foi sem dúvida a publicação, em 1890, do *Catálogo razonado biográfico e bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, de Domingo Garcia Peres, ano em que Sousa Viterbo publica o opúsculo *Camões em Espanha*. Na sequência dos diferentes fastos que, como já se anotou, tiveram lugar em 1872, e que culminarão com o tricentenário da morte de Camões — com ampla cobertura jornalística na capital madrilena, como estudou Pilar Vázquez Cuesta (ver VÁZQUEZ CUESTA 1983) —, duas novas traduções serão dadas à estampa, desta feita apresentando o poema em versão prosada. Em 1873 é publicada em Badajoz a versão de Carlos Soler y Arqués, tendo sido re-editada em 1878 na mesma cidade. Por seu turno, em 1874, em Barcelona, sai a tradução em prosa de Manuel Aranda y Sanjuán (ver Peláez, 1979). Registe-se, por último, a tradução manuscrita de Gabriel García Tassara, espécime que integra o amplo catálogo do *IV Centenário de «Os Lusíadas» de Luís de Camões (1572-1972)*, da responsabilidade de António Coimbra Martins, e já, entretanto, sumariamente descrita (EXTREMERA TAPIA/SABIO PINILLA 1990).

Os séculos XX e XXI mantiveram um certo interesse por continuar a publicar *Os Lusíadas* traduzido para o castelhano. Por um lado, reeditaram-se as traduções «clássicas», em determinados casos uma oportunidade para produzir investigação sobre Camões em Espanha. É o caso da versão de Benito Caldera, reproduzida por diferentes chancelas de grande tiragem em 1986 e 1996. A última edição desta tradução quinhentista data de 2007, tendo sido anotada por Elena Losada e Isabel

Soler, integrando um volume que inclui a lírica de Camões traduzida por Lamberto Gil, o *Filodemo* e a epistolografia camoniana. A versão de Luis Gómez de Tapia foi editada apenas uma vez, em 1913. O mesmo acontece com a tradução de Enrique Garcés, parcialmente publicada em 1945, em volume organizado por Martín de Riquer. Uma das traduções com um maior número de reedições nas primeiras décadas da centúria de novecentos foi a da responsabilidade de Lamberto Gil. Depois de 1887, ano em que foi publicada pela segunda vez — a *editio princeps* é de 1818, como vimos —, voltou a ser dada a lume em 1907, 1911 e 1921. Todavia, é superada em número de reedições pela tradução oitocentista de Manuel Aranda y Sanjuán, dada à estampa no Estado espanhol em 1932, mas também em 1972 e 1997, depois de três edições que saíram em Buenos Aires em 1946, 1947 e 1952, esta última com prólogo de Fidelino de Figueiredo. Outros tradutores do século xx incluem Manuel Vallvé — responsável por uma versão adaptada para crianças, com várias reedições —, Pedro González Blanco e Ildefonso Manuel-Gil. Finalmente, no que toca à lírica camoniana, o panorama novecentista das versões para o castelhano não foi especialmente fértil. Além da reprodução da tradução de Lamberto Gil, e de versões esporádicas que integram volumes antológicos, é digno de menção o trabalho de José María Cossío (DASILVA 2006). É verdade que utilizou para os textos de Camões incluídos em *97 Sonetos Portugueses* a edição do Visconde de Juromenha. Contudo, Cossío tinha consciência da necessidade de levar a cabo o escrutínio desta problemática edição (ver *97 Sonetos Portugueses*, 1933). Por último, registre-se que versões em castelhano de outros *genera* camonianos são muito esporádicas (ver CAMÕES 1934a, 1934b, 1999 e 2007).

Analisemos, então, e para concluir, a indiscutível influência de Camões na poesia castelhana dos *siglos de oro*. Ares Montes, muito embora reticente em relação ao labor de Faria e Sousa no que toca ao varejo de influências camonianas no campo poético espanhol, reconheceu de modo algo timorato: «En cuanto a España nuestros autores apreciaban en mucho a Camões; su nombre aparece constantemente citado por poetas y prosistas del s. XVII y su huella en bastantes de ellos» (1956, p. 35). Referindo-se especificamente a *Os Lusíadas* — embora reconhecendo que a lírica foi ainda mais elogiada em Espanha —, Dámaso Alonso assentou: «Hay una larga tradición española de admiración por el poema, ya de la más

restringida *Weltliteratur*, que escreveu Camoens, admiración manifesta en grandes y pequeños escritores de nuestra lengua, sólidamente basada en el testimonio de nuestros nombres más afamados» (1973, p. 40). Por seu turno, Eugenio Asensio resumiu de forma lapidar o ponto de partida para o estudo da imitação de Camões pelos poetas castelhanos: «Hubo en la imitación de Camões dos fases sucesivas: la fase épica iniciada em 1572, y la lírica, avivada, si no creada, por la publicación póstuma de sus *Rimas*» (1982, p. 60). Além da menção encomiástica e da imitação poética centrada em «casos» individuais, Aguiar e Silva avançou com uma valoração da presença de Camões em Espanha em que a lição camoniana constitui um ponto de articulação do processo poético peninsular, quer no que se refere à épica quer no que diz respeito à lírica. Assim, «Camões, através sobretudo d’*Os Lusíadas*, é também um elo relevante da tradição poética culterana que tem em Góngora a sua mais alta expressão» (SILVA 2008, p. 90).

Os primeiros poemas épicos em língua castelhana que revelam a influência do *opus magnum* camoniano são da responsabilidade de portugueses que escreveram no idioma de Cervantes, tais como Jerónimo Corte-Real, Manoel de Gallegos, Duarte Dias e João Mendes de Vasconcelos, entre outros. Figuras que integram uma «quinta coluna literária» (ASENSIO 1980, p. 120) de autores que escreveram em língua castelhana, e cuja colação foi encetada por Domingo Garcia Peres no seu já mencionado *Catálogo*. Contudo, a influência d’*Os Lusíadas* na poesia espanhola do século XVII excede este âmbito. Recorda precisamente Garcia Peres que «A pesar de no pertenecer l’*Os Lusíadas* al Parnaso Castellano, alcanzó para su autor el dictado de *Príncipe de los Poetas de las Españas*» (*Catálogo razonado*, p. 87). De facto, foi já estabelecida a tipologia da ampla casuística de apropriações do poema épico camoniano. Camões, como *magister* da «trompa bélica» em Espanha, foi imitado de diferentes maneiras, sendo possível objetivar traços marcantes de Camões em poemas de vários poetas castelhanos. Foi entretanto Eugenio Asensio quem distinguiu três fenómenos principais de impregnação d’*Os Lusíadas* na épica seiscentista espanhola: o poema potenciou a épica de índole histórica; episódios como a Ilha dos Amores ou o Velho do Restelo tornaram-se *paradigma* de núcleos narrativos de vários poemas; a obra projetou, na linguagem poética espanhola, diferentes estilemas (ASENSIO

1980, p. 119 e 1982, pp. 58-60). Uma matéria a que, de resto, o ilustre lusitanista dedicou especial atenção em vários ensaios, além de perscrutar também o rasto da lírica camoniana na poesia espanhola maneirista e barroca (ver ASENSIO 1973 e 1980) e de, dentro de uma perspetiva imagológica, estudar as modulações da representação de Espanha na épica portuguesa durante a Monarquia Dual (ver ASENSIO 1974). Trabalhos mais centrados em *estudos de caso* foram, entretanto, sobrelevando o rasto do poema camoniano noutros *genera*, como é o caso do teatro (EXTREMERA TAPIA 1985). Neste sentido, Roger Bismut investigou a influência de Camões na *Nise Laureada* de Jerónimo Bermúdez (1984), e Carlos Romero o vínculo entre Camões e Vélez de Guevara (1981).

No trânsito do século XVI para o século XVII, são várias as obras de perfil épico que na «comunidade interliterária luso-castelhana» imitam *Os Lusíadas*, com maior ou menor proficiência, em alguma das rubricas mencionadas. Respigando alguns exemplos sem o propósito de sermos exaustivos, temos, por um lado, o já mencionado Jerónimo Corte-Real e a sua *Felicísima victoria*, de 1578, escrita em castelhano, em verso solto, e elogiada por autores espanhóis como Francisco Cascales, Juan de Solórzano Pereira ou Quevedo (ver ALVES 1998, pp. xvii e ss.). Ainda, e por outro, o andaluz Luis Barahona de Soto, poeta que se moveu no círculo antequerano, em *Las lágrimas de Angélica*, de 1586, poema que segue a lição de Ariosto e que conta com o concurso da epopeia de Camões para a modelação do exotismo geográfico (ver LARA GARRIDO 1978). Alonso de Ercilla, cujo poema *La Araucana* é anterior à *editio princeps* d'*Os Lusíadas*, imitaria pontualmente na segunda parte do poema, publicada em 1589, a epopeia camoniana. Todavia, como formula Eugenio Asensio, os dois poemas, sendo ambos epopeias ultramarinas, encontram-se em «órbitas poéticas alejadas» (ASENSIO 1980, p. 124; ver SÁNCHEZ MOGUEL 1894 e NICOLOPULOS 2000). O rasto camoniano na *Mexicana*, de 1594, poema sobre a Índia Ocidental de Gabriel Lasso de la Vega, demonstra porventura a disseminação do esforço tradutor de Enrique Garcés. Camões, aliás, terá sido também um catalizador do petrarquismo peninsular no *Parnaso Antártico*, com influxo em poetas novi-hispanos, de que Francisco Terrazas é um exemplo emblemático (ver HERRERA 1988). Lope de Vega, amigo de Faria e Sousa, na sua *Jerusalén conquistada*, de 1609, tem uma nova oportunidade para mostrar a sua

incondicional admiração por Camões (ver FERNÁNDEZ ALMUZARA 1936). A este respeito, Fidelino de Figueiredo, que deixou um bem documentado ensaio sobre «Camões e Lope» (sd), coligiu várias passagens em que Lope elogia a obra camoniana, tanto lírica como épica. Por último, tenha-se presente Mosquera de Barnuevo, cuja *Numantina*, de 1613, é um caso, entre outros, do «florescimiento inaudito de poemas históricos» (ASENSIO 1980, p. 60), movido pela epopeia do poeta português. «Postrando *Eneidas* y venciendo *Iliadas*» é o modo como Lope de Vega, no *Laurel de Apolo*, assinalava a irrupção d'*Os Lusíadas*. Enfim, esta amostragem da épica do *Parnaso Peninsular* sob o efeito percutivo da lição camoniana, como se pode observar, integra diferentes grandezas poéticas.

Outra rubrica dos estudos referentes à repercussão d'*Os Lusíadas* nas letras castelhanas incide sobre a importância na introdução de cultismos tanto na poesia coetânea como na poesia subsequente. A investigação desta matéria, encetada por Vidart (1880), teve desenvolvimentos renovados da responsabilidade de Ares Montes (1981), de Sabio Pinilla (1983 e 1994) e de Extremera Tapia/Sabio Pinilla (1989a, 1989b e CAMÕES 1986). Eugenio Asensio asseverou que «Por vía indirecta *Los Lusíadas* han enriquecido el vocabulario poético castellano» (1973, p. 310) e Vanda Anastácio, recentemente, aludiu, por seu turno, à «introdução de numerosos cultismos e de alguns lusismos na linguagem poética do tempo» (2004, pp. 169-170). Finalmente, Aguiar e Silva concentrou-se na difusão de latinismos e cultismos camonianos em Góngora (2008, pp. 68-70). Apenas a acumulação de trabalhos de investigação centrados nas obras dos diferentes poetas que fizeram eco da lição camoniana permitirá objetivar a amplitude deste influxo. Uma investigação que, seja como for, esbarra em duros escolhos, como são a necessidade de ser prosseguida fazendo uso, apenas, de edições críticas fiáveis do ponto de vista ecdótico e de *corpora* poéticos estabelecidos.

A lírica de Camões, como é sabido, e em virtude das materialidades que determinam o campo literário dos séculos áureos, circulou de forma anónima. Além disso, o prestígio que granjeou no Parnaso da *Hispania* foi magnetizando a atribuição espúria de poemas a Camões que, na verdade, lhe não pertencem. Por todas estas razões, o mapa da presença de Camões em Espanha continua a ser, em grande medida, uma zona fosca. Seja como for, é ponto assente que a *fama* de Camões se deveu fundamentalmente à

lírica, apesar do peso específico que *Os Lusíadas* tiveram, como vimos, na sua coroação como «Príncipe dos Poetas das Espanhas». O conhecimento fidedigno da presença de Camões em Espanha tem também um entrave na poesia que circula anónima ou que lhe é erradamente imputada em cancioneiros miscelânicos, impressos ou manuscritos, catrapácios, florilégios de finais do século XVI e do século XVII. O rigor filológico que exige o estudo de espécimes bibliográficos desta natureza fica patente no facto de no último quartel do século XIX, como é sabido, coletâneas como o *Cancioneiro de D. Cecilia de Portugal*, o *Cancioneiro de Luís Franco Correia*, ms. FG4413 da BNL, ou o ms. ou *Cancioneiro Juromenha*, conservado na Library of Congress com a cota D 87 270, terem determinado a ampliação acrítica do *corpus* camoniano (SILVA 1999, pp. 37-100).

Eis alguns conhecidos exemplos de manuscritos e cancioneiros que importam, por diferentes motivos, para o caso camoniano: *Flores barias de poesia*, cuja compilação é encetada por volta de 1577 e que circulou manuscrito na Península a partir de 1612; a *Primera Parte de las Flores de Poetas Ilustres de España*, da responsabilidade de Pedro Espinosa, publicada em 1605; o *Cancioneiro de Cristóvão Borges*; o ms. D-199 da Real Academia de la Historia de Madrid; o ms. III-Ç-22 da Biblioteca del Escorial; o *Cancioneiro de Fernandes Tomás*, compilado na passagem do século XVII para o século XVIII; o ms. CXIV-2 da Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, o chamado *Cancioneiro de Corte e Magnates*, de aproximadamente 1608-1610, editado, como é sabido, por Askins (*Cancioneiro de Corte e Magnates*, 1968); o *Códice Riccardiano* n.º 3358; o ms. 3795 da Biblioteca Nacional de Madrid; o ms. 693 da Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa; o ms. arm, XXXVII, n.º 32 da Hispanic Society of America; o *Cancioneiro de Oxford*, ms. 189 do All Souls College; o ms. 4 da Biblioteca Nacional de Madrid; o chamado *Cancioneiro Devoto Quinhentista*, códice 3069 da Biblioteca Nacional de Lisboa. A investigação sobre «Camões em Espanha» implica diretamente o estudo aturado desta complexa tradição de manuscritos e cancioneiros hispano-portugueses.

Vejam os alguns exemplos do que acaba de ser afirmado. Ainda recentemente, Víctor Infantes descreveu de modo aturado o *Liuro de Sonetos y octauas de diuersos Auctores*, de 1598, ms. III-Ç-22 da Biblioteca

do Escorial, já conhecido no âmbito da camonologia (ver CRUZ 1971; SILVA 2008, p. 79), manuscrito anónimo, «livro de mão» copiado por mão portuguesa, que contém sonetos de Camões. Singular cancioneiro bilingue, recolhe os sonetos *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*, *Busque amor novas artes, novo engenho*, *Sete anos de pastor Jacob servia* e *Alma minha gentil, que te partiste*, entre outros de autoria atestada e atribuída (ver INFANTES 2003, p. 186 e CRUZ 1971, pp. 195-198). Neste sentido, sublinhe-se que inclui como anónimos os sonetos em língua castelhana atribuídos a Camões *Cuitado que en un punto lloro y rio* e *Mil veces entre sueños tu figura*. Assinale-se, entretanto, que os estudos que foram sendo levados a cabo, ao longo do século XX sobre o *Liuro de Sonetos y octauas de diuersos Auctores* são um exemplo possível da perspetiva analítica que não tem em conta o carácter orgânico do bilinguismo nos séculos áureos. Ora, como sublinha Infantes, depois de mencionar dois elencos de investigadores, uns portugueses, outros espanhóis, que investigaram o manuscrito: «Ambas visiones han desatendido — en algunos casos excusablemente — su propia organicidad, su particular topografía poética, su constitución bifronte en el contexto literario en el que se gestó; atentos — en ciertos casos no muy atentos, dicho sea al paso — exclusivamente a los estudios periféricos de su textualidad» (2003, p. 187).

Além disso, dois casos ponderosos mostram como a questão da influência camoniana se entrelaça com a necessária inquirição dos sonetos de atribuição controversa. Um deles é o soneto cujo *incipit* é *Cuitado, que en un punto lloro y rio*, que circulou tanto em castelhano como em português, quer na Península Ibérica quer na Nova Espanha. Aguiar e Silva já enumerou e explicitou as possíveis vias de chegada do poema à costa americana do Atlântico (2008, pp. 78-82 e ss). Ora, há indícios de o poema ter sido originalmente escrito em português. As versões portuguesas que circulam apresentam uma lição mais próxima do soneto de Bembo imitado. Todavia, Carolina Michaëlis (1900, pp. 98-118) e Roger Bismut (1970) inclinaram-se para um original em língua castelhana. O segundo exemplo é o do soneto *Horas breves de mi contentamiento*, dado como sendo de Camões no florilégio compilado por Pedro Espinosa *Flores de Poetas Ilustres de España*. Trata-se de um soneto que circulou em português, quer anónimo quer atribuído a diferentes poetas, por exemplo D. Luís (ver AMARAL JR., *Cancioneiro Devoto Quinhentista da Biblioteca*

Nacional de Lisboa, 2000) no *Cancioneiro Devoto Quinhentista*. Em tempos, Roger Bismut descartou a possibilidade de Camões ser o seu autor (1970, p. 323), a questão foi estudada por Aguiar e Silva (1971, pp. 76-77) e revista recentemente pelo mesmo camonista (2008, p. 85), que se inclina para que seja efetivamente atribuído a Camões. Assim sendo, a versão em língua castelhana que integra as *Flores de Poetas Ilustres de España* redefine o seu valor como testemunho importante para o estabelecimento do cânone lírico camoniano.

Seja como for, e sendo ponto assente que a poesia camoniana se dissemina já pelo corpo poético peninsular, e também da Nova Espanha, antes mesmo da publicação das *Rimas*, em 1595 e 1598, a complexa matéria da repercussão da lírica camoniana nos poetas castelhanos foi arroteada por Eugenio Asensio, que se centrou fundamentalmente na sonetística (1982, pp. 78 e ss.). Contudo, e com outras chaves de leitura, há que destacar o papel desempenhado por Luis Rosales, cujos ensaios *La poesía cortesana*, de 1966, e *Garcilaso, Camões y la lírica española*, de 1972, abriram instigantes perspetivas de interpretação do papel da poesia de Camões no devir da poesia da chamada «escola cortesã». Apesar dos problemas inerentes ao facto de ter aceite de forma acrítica os *corpora* camonianos de Faria e Sousa e do Visconde de Juromenha, a importância da leitura de Rosales foi já por diversas vezes assinalada (ver SILVA 2008, pp. 89-90). Foram sendo perfilados, entretanto, três tipos genéricos de trabalhos de pesquisa, por vezes entrelaçados num mesmo ensaio: i. trajetória de sonetos concretos em Espanha (réplicas ou imitações, tanto ao nível temático como estilístico); ii. influência de Camões em poetas maiores, como Luis de Góngora, Lope de Vega ou Francisco Quevedo; iii. condição paradigmática da lição poética camoniana — catalizadora do petrarquismo e do neoplatonismo — nos poetas *cortesãos* andaluzes, como o conde de Villamediana; Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas; ou o príncipe de Esquilache, Francisco de Borja y Aragón.

Comecemos por passar brevemente em revista alguns termos mais salientes do «caso» representado por Góngora. Robert Jammes, já há algumas décadas, asseverou: «Il n'est pas question de nier l'influence de Camões sur Góngora, influence qui méritait à elle seule une étude approfondie» (1967, p. 143). Góngora, vimos já, publicou o seu primeiro poema na versão d'*Os Lusíadas* de Luis Gómez de Tapia. De entre os

textos preliminares da versão salmantina d'*Os Lusíadas* destaca-se o poema laudatório de um Góngora que, nesse momento, estudava em Salamanca. Trata-se, como já foi dito, do primeiro poema publicado por aquele que virá a ser o «Homero de Espanha». Deste texto tem vindo a ser realçado o uso da rima esdrúxula, enquadrável no marco genérico de imitação de modelos poéticos e poetológicos italianos. Também Camões n'*Os Lusíadas* reverberou o recurso aos *sdrucchioli*. Teria, assim, influenciado diretamente o poeta cordovês de apenas dezanove anos? José María Micó, revendo alguns lugares de Dámaso Alonso a este respeito, interpreta o poema laudatório dos autor das *Soledades* nos seguintes termos: «Creo muy posible que Góngora, compelido por la precipitación, envuelto en el vértigo de la competencia con los poetas de Alcalá, se limitase a cubrir el expediente. Buscó un autor de fama y un artificio en boga» (1990, p. 27). Insiste, pois, no carácter «automático», no «modismo» em suma, do uso cultista dos versos proparoxítonos. Seja como for, os primeiros versos do poema paratextual devolvem-nos a alta estima que nutria pela lição camoniana: «Suene la trompa bélica / del castellano cálamo, / dándoles lustre y ser a Las Lusíadas, / y con su rima angélica / en el celeste tálamo, / encumbre su valor sobre las Híadas, / Napeas y Hamadriadas.» Aguiar e Silva suplementa a leitura dos paratextos desta tradução incidindo também sobre a canção em rimas esdrúxulas do jovem Góngora, retomando a possibilidade — seu alcance e limites — de o autor das *Soledades* ter potenciado o uso dos versos proparoxítonos a partir d'*Os Lusíadas*, sem perder de vista que este recurso poético vinha tendo outras lições. Modelado na poesia italiana, tem um conspícuo praticante peninsular em Bartolomé Cairasco de Figueroa, que segundo Dámaso Alonso seria o referente maior do poeta cordovês neste particular. A importância do vocabulário proparoxítono e dos casos de rimas esdrúxulas n'*Os Lusíadas* estriba-se no facto de responderem por um «significado cultista que torna a epopeia camoniana um dos elos fundamentais da poesia cultista espanhola» (SILVA 2008, p. 69). Enfim, Asensio ampliou a linha de investigação que incide sobre acidentais tranferências temáticas: «Pero mucho más que los préstamos temáticos menudos, nos interesaría la influencia de Camões sobre las intenciones estéticas y la técnica de Góngora. Junto a aspetos divergentes cualitativamente, muchos rasgos comunes invitan a considerarlos como dos fases del desarrollo de una

común tradición» (ASENSIO 1980, p. 125). Ora, Eduardo Lourenço ensaiou, neste sentido, uma aproximação de Camões e Góngora nos seguintes termos, alinhando precisamente o *Polifemo* com a lição poética da epopeia camonianiana: «O que Don Luis apreciará em Camões é *a forma*, esse grau até ele desconhecido na Península de autonomia *verbal* que acaba por se sobrepôr ao *significado*, mesmo excelso, que motiva o canto épico. O que lhe pode interessar em *Os Lusíadas* é o encadeado metafórico a que ele retirará todos os andaimes visíveis, o referente mitológico tratado como condensação da experiência e seu substituto, as duplas metáforas, o intenso latinismo com uso e abuso do hipérbato, em suma, todos os sinais de uma *autonomia do significante* a caminho daquela, inimitável, que no *Polifemo* parece repousar apenas no gozo da sua íntima luminosidade lúdica» (LOURENÇO 1980, p. 10).

Por outro lado, Lope de Vega nas suas *Rimas*, publicadas em 1602, inclui a imitação de um conhecido soneto de Camões que versa um tópico de ampla inscrição na lírica áurea peninsular. Trata-se de *Sirvió Jacob los siete largos años*, composição incluída na mencionada coletânea. Recorde-se que para Edward Glaser este *topos* bíblico «holds an important place in the Iberian *Motivgeschichte* of the Golden Age. This widely diffused theme may be traced for its origin to Luís de Camões» sonnet *Sete Anos*, wherein the Portuguese poet, by a skillful modernization, transformed the Biblical story into a paean of constant love. However great the appeal of Camões» sonnet, later poets were not content merely to follow his path» (GLASER 1955, p. 524). Efetivamente, Lope desenvolve uma leitura muito própria de *Sete anos de pastor Jacob servia* (MARCOS DE DIOS 1998b). Além disso, Lope é autor de um soneto afim do camoniano *Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*. Trata-se de *Ir y quedarse, y con quedar partirse*, composição que, além de constar no mencionado volume, foi incluída na comédia *El Príncipe Perfecto* — com cenas bilingues, tal como acontece em diversas peças de Lope —, onde aliás se encastoram outros versos camonianos (FIGUEIREDO s/d; e GLASER 1954). Aguiar e Silva (2008, p. 88) colige ainda outros poemas do poeta *Fénix de los ingenios*, como foi conhecido, que replicam sonetos de Camões, entre os quais se encontram *Con una risa entre los ojos bellos*, que dialoga com *Quando da bela vista o doce riso*.

Luis Martín de la Plaza é um poeta destacado do «grupo poético antequerano» que muito importa para o estudo da receção de Camões em Espanha. Antequera, conhecida como «Nova Florença» na época a que nos reportamos, é um lugar importante da geografia lírica andaluza em que a ressonância dos versos camonianos foi francamente expressiva. Martín de la Plaza, representado na *Segunda Parte de las Flores de Poetas Ilustres* (1611) — compilada por Juan Antonio Calderón (1896), dando continuidade ao *Cancioneiro de Pedro Espinosa* já mencionado, «libro de oro, el mejor tesoro de la poesía castellana» segundo o bibliófilo, 1863 — traduziu ou imitou versos camonianos, tendo utilizado a edição de 1598 das *Rimas* (SILVA 2008, p. 91). Carolina Michaëlis estudou a influência camoniana neste poeta (ver 1910), considerando que o soneto *Subido en la mitad del cielo ardía* segue *Na metade do Céu subido ardia* de Camões; também *Si cuando te perdí, dulce esperanza* segue *Si quando vos perdi, minha esperança*. E ainda, *Si contra mí, señora, os conjurasteis* imita *Males, que contra mim vos conjurastes*. Jesús M. Morata, na edição da obra completa do poeta andaluz (MARTÍN DE LA PLAZA 1995), recolhe ainda outros versos com indícios de imitação ou tradução, descartando alguma possibilidade entretanto alvitrada. É o caso do soneto *¡Oh clara fuente, que en pequeño río*, que, segundo Fucilla (1960) seria imitação de *Ó claras aguas deste blando río*. O soneto cujo incipit é *Ocasión de mis penas, Lidia ingrata* imita muito de perto, segundo Morata, *Se as penas que por vós, donzela ingrata*; Aguiar e Silva, por seu turno, vincula-o a outra variante: *Se as penas com que Amor tão mal me trata*. Eis, enfim, outros dois *capoversi* de sonetos de Martín de la Plaza de conspícua influência camoniana, a que aludem tanto Morata como Aguiar e Silva: *Elisa los vestidos revolvía* imita o poema *Os vestidos Elisa revolvía*; e *Memorias tristes de la dulce gloria*, o soneto *Doces lembranças da passada glória*.

Por último, no que se refere a Francisco de Quevedo, abordaram o tema das influências camonianas na obra do autor de *El Buscón* Lida (1939), Alonso (1941) e, mais recentemente, Marcos de Dios (1981). São vários os poemas quevedescos a que tem sido atribuída influência de Camões. Pela importância que veio a granjear ao poeta, sobreleve-se o caso do soneto «Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente, / es un soñado bien, un mal presente, / es un breve descanso muy cansado»,

que imita o conhecido *Amor é um fogo que arde sem se ver* (ver SMITH 1987, pp. 101-104). Cabe destacar, ainda, o soneto de Quevedo cuja primeira quadra reza «Después de tantos ratos mal gastados, / tantas oscuras noches mal dormidas; / después de tantas quejas repetidas, / tantos suspiros tristes derramados», evidente versão do soneto camoniano cujo *capoverso* é «Depois de tantos dias mal gastados». Walters, ainda, considerou haver um vínculo camoniano no soneto de Quevedo cujos primeiros dois versos são «¿Qué imagen de la muerte rigurosa, / qué sombra del infierno me maltrata?» (WALTERS 1984, pp. 111-112). Morros Mestre, enfim, observou recentemente a existência de confluência no tratamento do mito de Diana e Actéon em Quevedo e Camões (2007, *passim*).

A publicação póstuma das *Rimas*, em 1595 e 1598, redimensionou a presença da lírica camoniana no contexto peninsular. Em rigor, o néctar petrarquizante de Camões, nutrido, entre outros, de Bembo, Boscán ou Garcilaso, vinha polinizando a lírica áurea luso-castelhana desde meados da década de setenta do século XVI. Camões é um acontecimento determinante na vigência da aristocracia poética dos «órfãos de Petrarca». Obra que imita a lição das *Rime sparse* e que é, por seu turno, fonte de imitação. A obra camoniana é, em suma, simultaneamente *singularidade* e *paradigma* no *Parnaso Peninsular*. O estudo da presença da lírica camoniana em Espanha ressona-se da modelização quinhentista e seiscentista desta tensão aporética, problematizando a noção de «influência» — sobretudo se entendida com o sentido agonista que a modernidade poética lhe conferiu. Isto porque o «trabalho da poesia» é, como tinha formulado Petrarca, o «trabalho do mel». Seja como for, uma das áreas mais instigantes dos estudos camonianos — que, enfim, devem objetivar um espaço geopoético e geopolítico plurilingue — prende-se precisamente com a circulação da lírica de Camões no aparelho circulatório peninsular, para retomar a bela fórmula de Eugenio Asensio. Como foi sendo dito, a matéria mobiliza de modo decisivo diferentes problemas, que vão desde o estabelecimento do *cânone* da lírica camoniana até à investigação da ampla casuística de textos de autores castelhanos que imitam o vate português, modelo petrarquizante e neoplatonizante de profundo enraizamento na formação e leituras de múltiplos poetas dos *séculos áureos*.

BIBL.:

A. Primária

a.1. Traduções quinhentistas d'Os Lusíadas e suas reedições:

LOS | LUSIADAS | DE LVYS DE CAMOES, | Traduzidos en octaua rima castellana por Benito Caldera, residente en corte. | Dirigidos al Ilustriss. Señor Hernando de Vega de Fonseca, Presidente del consejo de la hazienda de su M. y dela Santa y general Inquisición. | CON | PRIVILEGIO, | Impreso en Alcala | de Henares, por Iuã Gracian. | Año de M. D. LXXX. [reed. em 1986, 1996 e 2007].

LA LVSIADA | DE EL FAMOSO POETA | Luys de Camões. | TRADVZIDA EN VERSO CA | stellano de Portugues, por el Ma | estro Luys Gomez de Tapia, vezino de Seuilla. | DIRIGIDA AL ILLUSTRISSI- | mo Señor Ascanio Colona, Abbad | de Sãcta Sophia. | Con priuilegio. | EN SALAMANCA. | En casa de Ioan Perier Impressor | de Libros. Año de | M.D.LXXX. [Reed. em 1913].

LOS LVSIADAS | DE LVYS DE CAMOES, | Traduzidos de Portugues en Castellano | por Henrique Garces. | DIRIGIDOS A PHILIPPO | Monarcha primero de las Españas, | y de las Indias. | EN MADRID. | Impresso con licencia en casa de Guillermo Drouy | impressor de libros. Año 1591. [Reed. parcial em 1945].

a.2. Edição d'Os Lusíadas comentados por Faria e Sousa:

LVSIADAS DE LVIS | DE | CAMOENS, | PRINCIPE DE LOS POETAS DE ESPA—A. | Al Rey N. Señor | FELIPE IV | EL GRANDE. COMENTADAS POR MANUEL DE FARIA | i Sousa, Cavallero de la Orden de Christo i de la Casa Real, | CONTIENEN LO MAS DE LO PRINCIPAL DE LA HISTORIA, | i Geografía del mundo; i singularmente de España: Mucha política excelente, i Católica: Varia moralidad, i doctrina; Aguda i entretenida sátira en común a los vicios: I de | profession los lances de la Poesía verdadera i grave: I su más alto, i sólido pensar. | Todo sin salir de la idea del Poeta. | Primero i segundo Tomo: | Año 1639. | Con Priuilegio, en Madrid, Por Juan Sanchez. A costa de Pedro Coello, Mercader de libros. [Reed.: em 1972: *Os Lusíadas*, comentados por Manuel de Faria e Sousa, pref. de Jorge de Sena, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional, 1972].

a.3. Versão manuscrita da tradução de Luis Gómez de Tapia do século XVIII:

La Lusiada | De el Famoso Poeta | Luis de Camoens, | Traducida en verso Castellano | De Portugués | Por el Maestro Luis Gomez | De Tapia [sl, sd]. *Ms. 13811 do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia*.

a.4. Edições da obra poética de Camões traduzida em castelhano ou editada em português no Estado Espanhol — séculos XIX a XXI:

CAMOENS, Luis de (1818a), *Los Lusíadas de Luis de Camoens*, traducidos en octava-rima por Lamberto Gil, 2 vols., Madrid, Imprenta D. Miguel de Burgos [reedições em 1887 (Madrid, Luis Navarro), 1907 (Madrid, Libreria de Perlado Páez), 1911 (Madrid : Sucesores de Hernando), 1921 (Madrid: Librería de Perlado, Páez y C^a.)].

CAMOENS, Luis de (1818b), *Poesias de Luis de Camoens*, trad. Don Lamberto Gil, vol. 3, Madrid, Imprenta de D. Miguel de Burgos, 1818.

CAMOENS, Luis de (1818c): *Obras poéticas de Luis de Camoens que tradujo al castellano Don Lamberto Gil*, Madrid, L. P. Villaverde. Vol. 3: *Rimas*. Trad.: Lamberto Gil [reed. com o título *Poesias Selectas de Luiz de Camoens*, Madrid, Suc. de Hernando, 1914].

CAMÕES, Luís de (1872), *Los Lusíadas. Poema Epico de Luis de Camões*, trad. de Conde de Cheste, Madrid, Imprenta de D. Antonio Perez Dubrull.

CAMOENS, Luis de (1873), *Os Lusíadas*, trad. de Don Carlos Soler y Arqués, edición acompañada del legítimo texto portugués y de copiosas notas y noticias biográficas sobre el insigne poeta ibero, Badajoz, Establecimiento Tip. de José Santamaría. [reed.: Badajoz, Establecimiento Tipográfico de José Santamaría y Navarro, 1878].

CAMOENS, Luiz de (1874a), *Los Lusíadas*, según la última edición correcta publicada por Caetano Lopes de Moura, trad. de Manuel Aranda y Sanjuán, Barcelona, Empresa Editorial La Ilustración.

CAMOENS, Luis de ([1874b]), *Los Lusíadas*, según la última edición correcta publicada por Caetano Lopes de Moura, trad. de Manuel Aranda y Sanjuán, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler.

CAMÕES, Luís de (1886), *Alma minha gentil...*, editado por Alfredo de Carvalho e revisto por Xavier da Cunha, Lisboa, Typographia Elzeviriana.

CAMOENS, Luís de (1887), *Poesías selectas de Luis de Camoens*, trad., pref. Lamberto Gil, Madrid, Luis Navarro.

CAMÕES, Luís de (1898), *Líricas de Luís de Camões*, prefácio de Xavier da Cunha, com traduções francesas e castelhanas de José Benoliel, Lisboa, Imprensa Nacional.

CAMOENS, Luis de (1909), *Los Lusíadas, poema épico*, Madrid, Imprensa de Gómez Cabeza.

CAMÕES, Luís de (1913), *Los Lusíadas. Poema Épico en diez Cantos*, trad. Luis Gómez de Tapia, nova ed. ilustrada, Barcelona, Montaner y Simón.

CAMOENS, Luis de (1914): *Las Lusíadas*, adaptação para crianças de Manuel Vallvé, ilustrações de J. Segrelles, 2.^a ed., Barcelona, Casa Editorial Araluce. [outras eds.: Araluce, 1960; Anaya, 1999].

CAMÕES, Luís de (1925), *Poesías castellanas*, Madrid, Editorial Voluntad.

CAMOENS, Luís de (1929), *Poesías castellanas y autos*, edición y notas de Marques Braga, Lisboa, Real Academia Española/Imprensa Nacional.

CAMÕES, Luís Vaz de (1932), *Los Lusíadas*, traducción de Manuel Aranda y Sanjuán, Barcelona-Madrid, Ediciones Populares Iberia, 1932 [reed.: Barcelona, Edit. Iberia, 1952].

CAMÕES, Luís de (1934a), *Los Lusíadas y otras obras menores*, tradução, prólogo e notas de Pedro González Blanco, Madrid, Imprenta Sáez Hermanos.

CAMOENS, [Luis de] (1934b), *Los Lusíadas y obras menores*, tradução, prólogo e notas de Pedro González Blanco, Madrid, Librería Bergua.

CAMÕES, Luís de (sd), *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas. Camões*, com traduções de Lamberto Gil, Andrés González Blanco e Fernando Maristany, Barcelona, Ed. Cervantes.

CAMÕES, Luís de (1945), *Poesías castellanas y fragmentos de Los Lusíadas*, trad. Enrique Garcés (1591), edição e prólogo de Martín de Riquer, Barcelona, Montaner y Simon.

CAMÕES, Luís de (1972), *Los Lusíadas*, trad. Manuel Aranda y Sanjuán, Círculo de Lectores. [Reed.: Planeta-De Agostini, 1997. Anote-se que esta tradução foi também dada à estampa na Argentina: Buenos Aires, Émece, 1946; Buenos Aires, José Ballesta Editor, 1947, com ilustr. de Soares dos Reis; Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, com prólogo de Fidelino de Figueiredo].

CAMÕES, Luís de (1980), *Os Lusíadas*, ed. bilingue, trad. de Aquilino Duque Gimeno, Editora Nacional.

CAMÕES, Luís de (1982), *Los Lusíadas*, trad. de Ildefonso Manuel-Gil, Editorial Planeta. [Reeds.: Ediciones Orbis, 1988; Editorial Planeta, 1990; Editorial Origen, 1993; RBA Editores, 1995; RBA Editores, 2007].

CAMÕES, Luís de (1986a), *Los Lusíadas*, Espasa-Calpe.

CAMÕES, Luís de (1986b), *Los Lusíadas*, trad. de Benito Caldera, José Antonio Sabio Pinilla y Nicolás Extremera Tapia, eds. lits., Ediciones Cátedra.

CAMÕES, Luís de (1992), *Os Lusíadas*, Ediciones Boreal.

CAMÕES, Luís de (1994a), *Doce canto em terra alheia? Antologia da lírica camoniana*, Manuel Ferreiro, ed. lit., Editorial Laiovento. [2.^a ed.: Laiovento, 1998].

CAMÕES, Luís de (1994b), *Os Lusíadas*, Editorial Dossat.

CAMÕES, Luís de (1995a), *Os Lusíadas*, València, Universitat de València.

CAMÕES, Luís de (1995b), *Rimas*, Universitat de València.

CAMÕES, Luís de (1996), *Los Lusíadas*, trad. de Benito Caldera, José Antonio Sabio Pinilla y Nicolás Extremera Tapia, eds. lits., Ediciones Altaya.

CAMÕES, Luís de (1999), *Los Lusíadas. En Prosa*, apresentação de Luis Alberto de Cuenca, prólogo de Jaime García Padrino, Madrid, Anaya.

CAMÕES, Luís de e SILVA, António José da (1999), *Auto de los anfitriones. Anfitrión o Júpiter y Almena*, Xosé Manuel Dasilva e María Isabel Morán Cabanas, trads., Argitaletxe Hiru.

CAMÕES, Luís de (2001), *Os Lusíadas*, Nuevalexis.

CAMÕES, Luís de (2006), *Os Lusíadas*, Cultural, S. A. de Ediciones.

CAMÕES, Luís de (2007), *Los Lusíadas, poesías, prosas*, Elena Losada Soler, coord., introd. de Helder Macedo, trad. de *Los Lusíadas* de Benito Caldera, anotações a *Los Lusíadas* de Elena Losada Soler e Isabel Soler, tradução da «Lírica» de Camões de Lamberto Gil, tradução e apresentação de *Filodemo* e *Cartas* de Elena Losada Soler, Madrid, Espasa Calpe e Córdoba, Almuzara.

CAMÕES, Luís de (2008a), *Auto Chamado dos Enfatriões*, A Coruña, Universidad de A Coruña.

CAMÕES, Luís de (2008b), *Os Lusíadas*, Pedro Gómez Carrizo, ed. lit., Sic Idea y Creación Editorial.

a.5. Traduções d'Os Lusíadas para o catalão:

CAMÕES, Luís de (1989), *Els Lusíades*, trad. de Emili Teixidor, Enciclopèdia Catalana.

CAMÕES, Luís de (2007), *Els Lusíades*, trad. de Miguel Dolç, Alpha.

B. Secundária

ABAD, «Al margen de *Los Lusíadas* (En el cuarto centenario del nacimiento de Camoens y de la muerte de Vasco da Gama)», *Razón y Fe*, 71, 1925, pp. 164-175; ALMEIDA, Isabel, «Para uma Arte da Memória: Baltasar Gracián e Manuel de Faria e Sousa, leitores de Camões», *Santa Barbara Portuguese Studies*, n.º 7, pp. 163-189, 2003; ALMEIDA, Justino Mendes de, *Uma Versão Manuscrita da Tradução Castelhana d'Os Lusíadas por Luis Gómez de Tapia*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1972; ALONSO, Dámaso, «La recepción d'Os Lusíadas en España», *Boletín de la Real Academia Española*, LIII, 1973, pp. 33-61; aumentado em «La recepción d'Os Lusíadas en España (1579-1650)», in *Obras Completas*, vol. III, Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 7-40; ALVES, Hélio J. S., «Apresentação», in CORTE-REAL, Jerónimo, *Poesia*, Braga-Coimbra, Angelus Novus, 1998, pp. IX-LIX; ANASTÁCIO, Vanda, «Leituras potencialmente perigosas: reflexões sobre as traduções castelhanas d'Os Lusíadas no tempo da União Ibérica», *Revista Camoniana*, 3.ª série, n.º 15, Bauru, São Paulo, EDUSC, 2004, pp. 159-178; ARES MONTES, José, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1956; ASENSIO, Eugenio, *La Fortuna de Os Lusíadas en España (1572-1672)*, Madrid, Fundación Universitaria Española [posteriormente publicado em *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian — Centro Cultural Português, 1974, pp. 303-324], 1973; id., «Espana en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640)», in *Estudios Portugueses*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Culturel Portugais, 1974, pp. 455-493; id., «Camões en la poesia española de los siglos XVI y XVII», *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. 15, Paris, FCG, 1980, pp. 111-132; id., «Los Lusíadas y las Rimas de Camões en la poesia española (1580-1640)», in ASENSIO, Eugenio e PINA MARTINS, José V. de, *Luís de Camões. El humanismo en su*

obra poética. *Los Lusíadas y las Rimas en la poesía española (1580-1640)*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, pp. 38-94; id., «El Brocense contra Fernando de Herrera y sus Anotaciones a Garcilaso», *El Crotalón*, Anuario de Filología Española, n.º I, 1984, pp. 13-24; BERARDINELLI, Cleonice, *Sonetos de Camões. «Corpus» dos Sonetos Camonianos*, Braga, Barbosa & Xavier, 1980; BERTOMEU MASÍÁ, María José, «Los sonetos y canciones del poeta Francisco Petrarca de Enrique Garcés. Notas sobre el *Canzoniere* de Francesco Petrarca en la América del s. XVI», *Revista de Literatura*, 2007, julho-dezembro, vol. LXIX, n.º 138, 2007, pp. 449-465; BISMUT, Roger, *La lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970; id., «A influencia camoniana em a “Nise Laureada” de Jerónimo Bermúdez», *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 95-102; BOUZA, Fernando, «Semblanza y aficiones del monarca. Música, astros, libros y bufones», in ALCALÁ-ZAMORA, José N., ed., *Felipe IV. El hombre y el reinado*, Madrid, Real Academia de la Historia/Centro de Estudios Europa Hispánica, 2005, pp. 27-44; BRAGA, Teófilo, *Um Soneto de Camões Glosado por Philipe II*, Lisboa, Livraria A. Ferin, 1889; CAMÕES, Luis de, *Rimas*, estudo introdutório de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Braga, Universidade do Minho, 1980; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Prefácio», in BARRETO, João Franco, *Micrologia Camoniana*, Lisboa, IN-CM, 1982, pp. I-LI; id., «Camões e a tradição poética peninsular», *Actas da III Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 133-151; CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da, *Novos Subsídios para Uma Edição Crítica da Lírica de Camões. Os Cancioneiros Inéditos de Madrid e do Escorial*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos da Faculdade de Letras, 1971; DASILVA, Xosé Manuel, «Carolina de Michaëlis e a inauguração da modernidade nos estudos camonianos», *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras*, XVIII, Porto, 2001, pp. 93-106; id., «Aproximação inicial das traduções espanholas da obra lírica camoniana», *Revista Camoniana*, n.º 14, 2003, pp. 245-304; id., «A tradução do bilinguismo no teatro de Camões», in DASILVA, Xosé Manuel, ed., *Perfiles de la traducción hispano-portuguesa*, Vigo, Universidade de Vigo, 2005, vol. I, pp. 83-97; id., «José María de Cossío: lector, antólogo y traductor de Camões», *I Congrès — I Congreso — I Congresso A. L. E. E. Actes/Actas*, Palma (Illes Balears), Universitat de les Illes Balears, 2006, pp. 26-38; id., «s.v. Camões, Luís de», in LAFARGA MADUELL, Francisco, *Diccionario histórico de la traducción*, Madrid, Gredos, 2009, pp. 161-163; EXTREMERA TAPIA, Nicolas, «Una nota para la fortuna de Camoens en España: *Os Lusíadas* en el *Tèatro de los Dioses de la Gentilidad* del padre Baltasar de Vitoria», in MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús e PAREDES NÚÑEZ, Juan, eds., *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, 1985, vol. II, Granada, Universidad de Granada, pp. 156-157; id., Nicolas, «Notas para la fortuna d’*Os Lusíadas* en España en el siglo XVI», in C. Argente del Castillo *et alii*, eds., *Homenaje al Prof. Antonio Gallego Morell*, vol. I, Granada, Universidad de Granada, 1989c, pp. 520-532; id., «Referencias a *Os Lusíadas* en los épicos españoles de los siglos XVI y XVII», in ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones*, Anejo XXXI dos Quaderns de Filologia, València, UVA, 1999, pp. 245-252; EXTREMERA TAPIA, Nicolas e SABIO PINILLA, José Antonio, «La traducción d’*Os Lusíadas* de Benito Caldera y sus modificaciones textuales», in PAREDES NÚÑEZ, Juan e SORIA OLMEDO, Andrés, eds., *Actas del Sexto Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad de Granada, 1989a, pp. 301-308; id., «Algunos cultismos léxicos documentados por primera vez en lengua española en las traducciones d’*Os Lusíadas* del siglo XVI», in PAREDES NÚÑEZ, Juan e SORIA OLMEDO, Andrés, eds., *Actas del Sexto Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad de

Granada, 1989b, pp. 309-312; id., «Una versión inédita en castellano d'Os *Lusiadas* de Camoens», *Caligrama*, 3, 1990, pp. 175-185; FERNÁNDEZ ALMUZARA, Eugenio, *Relaciones de la épica de Lope de Vega e la de Camões*, Coimbra, Biblioteca da Universidade, 1936; FIGUEIREDO, Fidelino de, «Camões e Lope», in *Últimas Aventuras*, São Paulo, USP, pp. 301-320; FUCILLA, Joseph G. *Estudios sobre el Petrarquismo en España*, Anejos de la Revista de Filología Española, LXXXI, Madrid, C.S.I.C., 1960; FILGUEIRA VALVERDE, José, *Camoens*, Barcelona, Ed. Labor, 1958 [novamente publicado em Madrid, Editora Nacional, 1972]; id., «La proyección de Camões en las letras españolas», *Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Lisboa, Quarto Centenário da Morte de Luís de Camões e Segundo Centenário da Fundação da Academia das Ciências de Lisboa, 1984, pp. 5-87; GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo*, tomo I, Madrid, Imprenta e Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1863; GALLO, Ivana, «La prima traduzione dei *Lusiadas*: da quale originale?», *Quaderni Portoghesi*, n.º 6, Pisa, Giardini Editori, outono, 1979; GLASER, Edward, (1955): «A Biblical Theme in Iberian Poetry of the Golden Age: *Seven years a sheperd Jacobs served*», *Studies in Philology*, LII, 1955, pp. 524-548 [posteriormente publicado em *Portuguese Studies*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1976, pp. 7-33]; HERRERA, Arnulfo, «Los modelos de los poetas novohispanos. Francisco Terrazas y el Petrarquismo», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 59, México, UNAM, 1988, pp. 223-237; INFANTES, Victor, «“Como merece a gente Lusitana”. La poesía sin fronteras del *Livro de sonetos y octauas de diuersos auctores* (1598)», *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, Porto, 2003, pp. 185-200; JAMMES, Robert, *Études sur l' Œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Toulouse, Université de Bordeaux, 1967 [trad.: *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Manuel Moya, trad., Madrid, Castalia, 1987]; KRAUSS, Werner, «Die Geltung der *Lusiaden* in Spanien», *Gesammelte. Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*, Frankfurt a. Main, 1949, pp. 278-283; LARA GARRIDO, José, «Geografía exótica y modelación narrativa: Camoens frente a Ariosto en *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto», *Analecta Malacitana*, I, 1978, pp. 293-312; LEMOS, A. Vieira de e MARTÍNEZ ALMOYNA, J., *A Obra Espanhola de Camões*, Porto, Livraria Pax Editora, 1959; LOSADA SOLER, Elena, «*Los Lusiadas*» de Luís Vaz de Camões, en la traducción de Juan de la Pezuela, conde de Cheste (1872), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008; LOURENÇO, Eduardo, «Camões e Góngora», *Colóquio/Letras*, 55, Lisboa, 1980, pp. 7-13; MANERO SOROLLA, M.ª Pilar, «La primera traducción de las *Rime* de Petrarca en lengua castellana: *Los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, de Salomon Vsque* (Venecia 1567)», in *Homenaje al Prof. Antonio Vilanova*, ed. A. Sotelo Vázquez, M. Cristina Carbonell, vol. I, Barcelona, Universidad, 1989, pp. 377-391; MARCOS DE DIOS, Ángel, «La Diffusion de Camões en Espagne et son influence sur Quevedo», *Arquivos do Centro Cultural Português*, n.º 16, Paris, FCG, 1981, pp. 755-775; id., «Conhecimento de Camões em Espanha nos séculos XVI e XVII», in AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, ed., *I Congresso Internacional de Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, UERJ/SBLL, 1998a, pp. 78-91; id., «O soneto “Sete anos de pastor Jacob servia” em Espanha», *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, 37, Paris, CCP-FCG, 1998b, pp. 219-228; MARTÍN DE LA PLAZA, Luis, *Poesías Completas*, ed. de Jesús M. Morata, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1995; MARTINS, António Coimbra, *IV Centenário d'Os Lusiadas de Camões. 1572-1972*, Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid-Fundação Calouste-Gulbenkian, 1972; MICÓ, José María, «Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la *Canción esdrújula*»,

Criticón, 49, 1990, pp. 21-30; id., «Verso y traducción en el Siglo de Oro», *Quaderns. Revista de traducció*, n.º 7, 2002, pp. 83-94; id., «La época del Renacimiento y del Barroco», in LAFARGA, Francisco e PEGENAUTE, Luís, *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004, pp. 175-208; MORROS MESTRE, Bienvenido, «La mitología en el Barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, n.º 11, 2007, pp. 185-226; NAVARRETE, Ignacio, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1994; NICOLOPULOS, James, *The Poetics of Empire in the Indies. Prophecy and Imitation in La Araucana and Os Lusíadas*, University Park, Penn State University Press, 2000; ORTIZ ARMENGOL, Pedro, «El tesoro del luso», *Panorama*, 42-43, 1972, pp. 63-70; PELÁEZ, M. J., «Breves notas sobre la traducción castellana d'*Os Lusíadas* de Manuel Aranda y Sanjuán, la más difundida en lengua española», *Revista Camoniana*, São Paulo, vol. 2, n.º 2, 1979, pp. 123-124; RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «Babilonia Colonial. Estrategias legitimadoras de la dominación en el Barroco Ibérico», *Estudios Portugueses. Revista de Filología Portuguesa*, n.º 3, Salamanca, Caja Duero, 2003, pp. 143-157; ROJO VEGA, Anastasio (1994): «Manuscritos y problemas de edición en el siglo XVI», *Castilla: Estudios de literatura*, n.º 19, 2003, pp. 129-158; ROMERO, Carlos, «Dos notas sobre Camoens y Vélez de Guevara», in BELLINI, Giuseppe, ed., *Aspetti e Problemi delle Letterature Iberiche (Studi offerti a Franco Meregalli)*, Roma, Bulzoni editore, 1981, pp. 385-395; ROSALES, Luís, «La poesía cortesana», *El sentimiento del desengaño de la poesía barroca*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1966, pp. 127-205; id., «Garcilaso, Camoens y la lírica española», *Lírica española*, Madrid, Editora Nacional, 1972, pp. 9-126; RUIZ FIDALGO, Lorenzo, «Presencia de autores portugueses en la imprenta española en el siglo XVI», *Leituras*, n.º 9-10, *O Livro Antigo em Portugal e Espanha Séculos XVI-XVIII*, Lisboa, BNL, 2001-2002, pp. 223-268; SABIO PINILLA, José Antonio, «Algunos problemas en la traducción de textos literarios portugueses», in CHARLO BREA, L., ed., *Reflexiones sobre la traducción*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1994, pp. 645-657; SÁNCHEZ MOGUEL, Antonio, «España y Camoens», in *Reparaciones históricas. Estudios peninsulares*, Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos, pp. 23-39; SENA, Jorge de, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Portugália Editora, 1969; id., *Trinta Anos de Camões. 1948-1978. Estudos Camonianos e Correlatos*, Lisboa, Edições 70, 1980, 2 vols.; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1971; id., *Camões. Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1980; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaio Camonianos*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008; id., *Jorge de Sena e Camões*, Coimbra, Angelus Novus, 2010; SMITH, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus*, London, The Modern Research Association, 1978; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de, «Sete anos de pastor Jacob servia», *Circulo Camoniano*, I, 1889, pp. 149-159 [posteriormente publicado em *Dispersos. Originais Portugueses. III: Estudos Camonianos*, Lisboa, Revista Ocidente, sd, pp. 39-46]; id., «Notas aos sonetos anónimos», *Revue Hispanique*, VII, 1900, pp. 98-118; id., «Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos», *Revue Hispanique*, XXII, 1910, pp. 509-614; id., *O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro. Estudos Camonianos II*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1924; VÁZQUEZ CUESTA, Pilar, «O tricentenário da morte de Camões visto pela imprensa madrilena contemporânea ou do desconhecimento da realidade portuguesa na Espanha dos primeiros tempos da Restauração Borbónica», *Estudos de História de Portugal. Homenagem a Oliveira Marques*, vol. II, Lisboa, Estampa, 1983, pp. 373-392; VIDAGO, João, *Filipe II, Lusitanista*, separata da revista *Ocidente*, n.º 75, Lisboa, Império, 1968;

VIQUEIRA, José María, *Camões y su hispanismo*, separata do *Boletim da Universidade de Coimbra*, vol. XXIX, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1972; WALTERS, D. Gareth, «Camões and Quevedo: Some Instances of Similarity and Influence», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, n.º 2, 1982, pp. 106-119.

Pedro Serra

RECEÇÃO DE CAMÕES NA LITERATURA FRANCESA. Século XVII: ignorância. Causa surpresa descobrir que a obra do maior poeta português do século XVI, admirada muito cedo em Espanha e em Itália, ficou em França totalmente ignorada do público culto do tempo, apesar das literaturas de língua espanhola e italiana serem bem conhecidas. Várias causas explicam tal ignorância. A primeira é que Portugal era mais famoso pela sua experiência marítima do que pela sua cultura literária ou artística. Admiravam-se as façanhas dos navegantes portugueses, invejava-se o rei de Portugal pela sua riqueza devida ao comércio e às conquistas ultramarinas. Os primeiros livros portugueses traduzidos então são relatos de viagens ou obras históricas. Além disso, os franceses na sua maioria mal distinguiam a especificidade da língua portuguesa na área da *Hispania*. A união das duas coroas a partir de 1580 contribuiu para manter essa confusão, que mal podia incentivar o interesse pelas letras portuguesas. Parece verosímil, porém, que a epopeia de Camões tenha chamado a atenção de alguns curiosos já no seiscentos. Disso dá indício a tragédia *Les Portugais infortunés*, de Nicolas Chrétien, senhor des Croix, publicada em Rouen em 1608. Apesar de Chrétien des Croix não citar Camões entre as suas fontes, a leitura da peça faz pensar que ele conhecia *Os Lusíadas*, ao menos de modo indireto, talvez por uma tradução espanhola. Com efeito, além de outros pormenores, no Prólogo, o génio diabólico que anuncia as futuras desgraças dos Portugueses tem traços evidentes de Adamastor, e as suas imprecações contra a ambição imitam as que o Velho do Restelo dirige à «vã cobiça». Sabe-se também que graças aos embaixadores portugueses, o texto da epopeia circulou na corte de Luís XIV. Mas salvo erro, o nome de Camões só surge por primeira vez em francês em 1671, na tradução anónima de uma *Relação Histórica da Descoberta da Madeira*, ou seja, quase um século depois da publicação d'*Os Lusíadas*. A partir desta data, outras referências ao poeta aparecem em livros eruditos: *Reflexões sobre a Poética* do P.e Rapin (1674), *Juízos*

dos Sábios sobre as Obras Principais dos Autores de Adrien Baillet (1685). Mas os clássicos franceses pouco gostam da poesia de Camões. «Os versos dele são tão obscuros que poderiam passar por mistérios [...]. É altivo e faustoso na composição, mas tem pouco discernimento e pouca rectidão.» escreve o P.e Rapin.

Século XVIII: descoberta e debates. Só no século XVIII se começa realmente a falar de Camões em França. Já nos primeiros anos do século, publicam-se em Paris livros em que a História de Portugal é apresentada de modo autónomo, separada da História da Espanha. Aí provavelmente é onde Houdar de la Motte acha o assunto da sua tragédia *Inês de Castro*, representada em 1723 com grande sucesso, e sucesso durável. Se o autor leu Camões, nada diz sobre isso. Em câmbio, Voltaire, que mais tarde há de confessar não ter lido integralmente, fala dele com o seu desembaraço habitual no seu *Ensaio sobre a Poesia Épica* (1728). Desgraçadamente, começa por dar uma biografia cheia de erros (julga que Camões viajou com Vasco da Gama!), que, na verdade, há de emendar na segunda edição. Reconhece que a epopeia portuguesa renova o género épico, admira «a beleza da elocução» e vê em Camões um precursor da «epopeia filosófica»: o poeta é para Portugal o que Milton é para a Inglaterra. A invenção da personagem do Adamastor é um acerto, e não há dúvida de que «o fim essencial dos Portugueses, depois do estabelecimento do seu comércio, é a propagação da fé». No entanto, «Vénus é quem assume o sucesso da empresa. Falando a sério, um maravilhoso tão absurdo desfigura a obra toda no juízo dos leitores sensatos». Voltaire nem menciona o episódio de Inês de Castro. Mas critica asperamente a presença no poema das divindades do paganismo ao lado do Deus dos cristãos. Essa mistura parece-lhe chocante e totalmente irracional. Aponta várias inverosimilhanças, tais como o episódio em que Vasco da Gama compara as viagens dos Portugueses às de Ulisses ou Eneias perante o rei de Melinde: como poderia um rei selvagem conhecer Homero e Virgílio? A descrição da «Ilha da Felicidade» parece-lhe de um mau gosto extremo: «Uma ilha encantada, cuja deusa é Vénus, e na qual ninfas afagam os marinheiros depois de uma longa viagem mais se assemelha a um “músico” de Amsterdão do que a qualquer coisa honesta.» Julga aberrante a interpretação alegórica proposta pelo autor. A sua conclusão carece de indulgência: «Na verdade, Camões tem muito engenho; mas também ao

mesmo tempo tem o que se chama falso engenho; este tem-no até um grau não pequeno: isto o precipita nos mais imensos despropósitos.» Voltaire escreveu o seu ensaio em Inglaterra. Deve ter lido *Os Lusíadas* na tradução inglesa de Richard Fanshaw, ainda inédita na altura, talvez incompleta, e a sua leitura foi sem dúvida muito superficial. Mas o crédito do filósofo há de conferir à sua opinião grande autoridade, e a fama de Camões em França sofrerá duravelmente do seu juízo. Porém, foi talvez o título do poema camoniano o que lhe deu a ideia do título definitivo da sua própria epopeia, *La Henriade*, saída à luz naquele ano de 1728. Os argumentos negativos de Voltaire são repetidos no *Grande Dicionário Histórico* de Moreri em 1732, nas *Observações sobre os Escritos Modernos* (1735) do Abade Desfontaines, nas *Reflexões sobre a Poesia* de Louis Racine (1747), e outros livros que se limitam a copiar sem mais análise.

Ora, em 1735, por fim, sai à luz, em três volumes, *La Lusiade du Camoëns*, traduzida em prosa e comentada por Duperron de Castera. Não se sabe em que circunstâncias este primeiro tradutor, que conhecia o espanhol, aprendeu a língua portuguesa. O certo é que ele admira sinceramente a obra de Camões, não só a épica, mas também a lírica. O seu livro contém uma biografia do poeta e notas abundantes essencialmente baseadas (ou copiadas) nos comentários de Faria e Sousa. Como este, Castera ilustra as diferentes fases da vida de Camões com versos escritos na altura. Alguns pormenores da biografia procedem de outras fontes, tais como Manuel Correa ou Manuel Severim de Faria. Castera procura oferecer um retrato objetivo, físico e moral, do poeta. Já no seu prefácio, anuncia que responderá às críticas de Voltaire nas notas. A sua tradução afasta-se frequentemente do texto original, mas tem achados felizes. Apesar de alguns erros, só raramente atraiçoa o pensamento de Camões. As respostas a Voltaire, em particular a justificação da presença de divindades pagãs numa epopeia cristã, utilizam os argumentos de Faria e Sousa: Camões falou a língua da epopeia, os deuses da mitologia devem ser compreendidos como alegorias que o comentador desenvolve muitas vezes de maneira original. Até afirma que as três Nereides que acompanham os navios de Vasco da Gama «representam as três virtudes que chamamos teologais, a Fé, a Esperança e a Caridade». A epopeia de Camões traduzida e moralizada deste modo é assinalada aos leitores de vários jornais literários, mas as críticas são na maioria negativas,

visivelmente influenciadas pelo juízo de Voltaire. Só o abade Prévost em *Pró e Contra* (*Le Pour et le Contre*, 1735) faz uma análise bem mais positiva e louva as qualidades da tradução, não sem julgar um abuso querer justificar tudo pela alegoria. Entretanto, Duperron de Castera responde com firmeza aos censores. O debate tem a vantagem de chamar a atenção sobre Camões, e de o dar a conhecer melhor em França. A partir desta data, vários dicionários ou histórias da literatura falam dele, por exemplo, a *História Geral de Portugal* de La Clède (Paris, 1735). O padre Nicéron (*Memórias para Servir à História dos Homens Ilustres*, 1737) não apenas utiliza o livro de Castera, como também emenda a biografia do poeta, fundando-se em Pedro de Mariz. Montesquieu em *O Espírito das Leis* (1748) louva sem reserva a epopeia, observando: «A descoberta de Moçambique, de Melinde e de Calicut foi cantada por Camões, cujo poema faz sentir algo do encanto da *Odisseia* e da magnificência da *Eneida*.» Pelo contrário, o Abade Delille escreve na sua tradução das *Bucólicas* de Virgílio (1769) que «a ilha encantada da *Lusíada* se parece muito mais com um lugar de devassidão do que com a morada dos deuses». Todavia a tradução de Duperron de Castera vai atraindo leitores: uma reedição sai em 1768, outra em 1785.

No fim do século, vários tradutores propõem novas versões de trechos de *Os Lusíadas*. Gaubier de Barrault publica em verso *A Morte de Inês de Castro* e *Adamastor* (1772; a Mlle. M. M. uma *Tentativa de Imitação Livre do Episódio de Inês de Castro* (1772). Em 1776, Vaquette d'Hermilly e Jean-François de la Harpe mandam imprimir uma segunda tradução completa, *La Lusíade de Louis Camoëns*, com biografia do autor e notas. La Harpe, autor provável dessas notas, desacredita asperamente o trabalho de D. de Castera, apesar de se servir dele sem escrúpulos. Além disso, afirma terminante: «Camões deixou poesias diversas que não são dignas da sua fama e não merecem ser traduzidas.» Ora, se Vaquette d'Hermilly conhecia bem o espanhol (tinha traduzido obras de Quevedo entre outras) e devia ter noções de português, há sérias dúvidas quanto à competência de La Harpe em ambas as línguas. Esta tradução, portanto, não é um verdadeiro progresso com relação à primeira, embora seja geralmente mais elegante e concisa, até ao ponto de cortar algumas oitavas do texto original. Todavia, a sua publicação é claro testemunho da notoriedade crescente de Camões. Será reeditada em 1813 e 1820. Jean Fréron (ou o

Abade Grosier?) em *O Ano Literário* (1776) aponta os empréstimos procedentes da primeira tradução e também observa que em França é já bem conhecida a vida de Camões. Aliás, as referências ao poeta português tornam-se relativamente comuns. As notícias de obras enciclopédicas ou históricas insistem nas dificuldades da sua vida, nas injustiças de que foi vítima. Escritores menores inspiram-se em *Os Lusíadas*. P. V. J. Berthre de Bourniseaux escreve uma carta de *Dom Pedro a Dona Inês de Castro* (1788). Numa coleção de *Viagens Imaginárias* (1788) vem «A Ilha Encantada», anónima mas visivelmente copiada na tradução de Castera. O poeta Florian insere uma tradução de «O Episódio de Inês de Castro» na sua *Miscelânea de Poesia e Literatura* (1793). Théodore Desorgues, no segundo poema das suas *Festas do Génio* (1799) põe em cena o regresso a Portugal de Camões («O cantor do Gama, de Inês e dos Amores!»). Além disso, foi encontrada há pouco no Rio de Janeiro uma tradução manuscrita completa de *Os Lusíadas* realizada entre 1794 e 1797, em pleno período revolucionário. Esta tradução anónima, mais fiel do que a de La Harpe, foi adquirida pela Biblioteca Nacional de Paris. Prova que, apesar dos pareceres pouco favoráveis, a epopeia de Camões, única obra dele traduzida, acaba por se impor e seduzir.

Século XIX: a caminho do sucesso. No início do século, Charles Denina em *A Chave das Línguas* (1804) é dos primeiros a louvar a obra lírica de Camões. Porém, a escritora que vai suscitar o interesse dos românticos pelo autor de *Os Lusíadas* é Mme de Staël que, em 1811, escreve para a *Biografia Universal* de Michaud o artigo «Camões». Ela lera *Os Lusíadas* com entusiasmo, a conselho do seu amante, D. Pedro de Sousa Holstein, futuro duque de Palmela, e fizera o projeto de traduzir com ele o poema todo. O projeto ficou interrompido depois do corte de relações dos amantes, mas o artigo renova completamente a representação que os franceses se podiam fazer de Camões até então. Mme de Staël, na sua biografia, tão exata e documentada quanto podia ser na época, insiste na imagem do poeta perseguido pelos homens e a sorte, desgraçado nos seus amores, mal-amado dos seus contemporâneos. Ela observa que a sua epopeia é nacional pelo seu conteúdo histórico, e europeia pela atmosfera cavalheiresca que se desprende dela. Recusa o juízo de Voltaire e justifica o uso da mitologia pagã ao lado da devoção cristã: «Não nos parece que [esta aliança] produza na sua *Lusíada* uma impressão discordante; sente-se

muito bem que o cristianismo é a realidade da vida, e o paganismo o enfeite das festas.» Lamenta todavia que «este uso da mitologia, assim como algumas outras imitações das obras clássicas, prejudiquem [...] a originalidade dos quadros que se espera encontrar num poema em que a Índia e a África são descritas por quem as percorreu em pessoa. Mme de Staël sente estima pela obra lírica e cita as quintilhas «Sôbolos rios...». Pouco depois, em *A Literatura do Sul da Europa* (1813), Sismondi ainda repete umas das censuras dirigidas a Camões por Voltaire: inverosimilhança do relato ao rei de Melinde, excesso de alegorização. No entanto, admite a mistura dos mitos pagãos e da fé cristã. Se, como Mme de Staël, lastima a falta de exotismo e de cor local, explica isso por um sentimento que chega a definir, sem o saber nomear, a saudade do desterrado que foi Camões. Por outra parte, Sismondi analisa com subtileza e sensibilidade as *Rimas Várias*, em que admira a diversidade rítmica e das quais traduz três sonetos, mas fala pouco do teatro. O seu estudo é muito parecido com o de Alexandre Sané, mais breve mas talvez mais profundo, que sai no mesmo ano no *Mercúrio Estrangeiro* (*Mercure étranger*). Nestes primeiros anos do século XIX, traduzem-se vários trechos de *Os Lusíadas*, que inspiram também novelas e poemas. A escolha recai geralmente nos episódios de Inês de Castro, Adamastor e a Ilha dos Amores. Sismondi propõe uma versão fiel do início da epopeia (1813). A tradução dos três primeiros cantos sai em folhetim em *O Investigador Português em Inglaterra* (que tem também leitores franceses) em 1814. E Baour-Lormian publica em 1815 *Os Doze Valentes* (*Les Douze Preux*), novela de cavalaria, adaptação em verso do episódio *Os Doze de Inglaterra* (c. VI, 43-69).

Em 1817 ocorre um acontecimento decisivo. O editor Firmin Didot, em Paris, publica uma nova edição de *Os Lusíadas*, em português, mas com estampas de grandes artistas franceses, sob a direção do pintor Gérard. O texto foi preparado com o maior cuidado a partir das edições *princeps* por D. José Maria de Sousa Botelho, Morgado de Mateus, que toma a seu cargo os gastos e distribui gratuitamente o livro às grandes bibliotecas da Europa e do Novo Mundo, aos soberanos e às pessoas capazes de o estimar. Luís XVIII recebe um exemplar. Fala-se disso na corte e nos meios cultos. O público dá-se conta do monumento da literatura portuguesa que são *Os Lusíadas* e do lugar eminente de Camões na sua

pátria. O acontecimento suscita um certo entusiasmo pelo vate português. As resensões da edição são quase todas laudatórias e incluem muitas vezes trechos traduzidos da epopeia. Raynouard, secretário perpétuo da Academia Francesa, elogia o génio perseguido em *O Jornal dos Sábios* (*Le Journal des Savants*, julho 1818). Outros louvam a beleza das estampas. Na *Biblioteca Universal das Ciências, Belas Letras e Artes* (Genève 1818), Simonde de Sismondi expõe a sua admiração pelo trabalho realizado pelo Morgado de Mateus. Produz-se uma transfiguração do homem Camões, graças à importante notícia escrita pelo morgdo. Os amores do poeta, a sua paixão infeliz por D. Catarina de Ataíde, o seu desterro, a indiferença do rei para com o seu talento, o escravo javanês que cuida dele, o frade que o assiste nos últimos momentos: todos esses pormenores comovem o público, embora alguns românticos continuem reticentes perante a sua cultura «à antiga». Mas entre poetas mundanos, difunde-se a moda de compor «odes a Camões», muitas vezes de valor poético medíocre. Vários autores estudam a obra e publicam ensaios, na maioria superficiais. Notemos que em 1821, Gilibert de Merlhac no prefácio da sua tradução da *Araucana* do espanhol Ercilla, critica severamente o juízo de Voltaire e ataca sem piedade a *Henriade*, que julga muito inferior a *Os Lusíadas*. E em 1823, Ferdinand Denis em *Obras-Primas do Teatro português* apresenta brevemente as peças de Camões, de menor qualidade que as outras obras, segundo o seu parecer. Na verdade, são episódios de *Os Lusíadas* que inspiram composições diversas. No teatro, a *Inês de Castro* de Victor Hugo (1818), *A Rainha de Portugal* de Firmin Didot (1823) e o *Pedro de Portugal* de Lucien Arnault (1823) fundam-se mais na peça de Houdar de la Motte ou nas comédias espanholas de Bermúdez ou Vélez de Guevara do que na epopeia de Camões. A primeira, censurada em 1822, nunca foi representada, nem reescrita pelo seu autor; as outras duas tiveram realmente sucesso. O que também aconteceu com a *Inês de Castro* de Mme de Genlis, novela publicada em 1817, em que a autora confessa explicitamente o que deve a Camões; mas insiste no seu relato na psicologia das personagens, sobretudo na de D. Pedro. Nos anos seguintes, alguns tradutores oferecem versões mais ou menos fiéis de fragmentos da epopeia, quase sempre os mesmos. Em 1824, Ferdinand Denis, cuja estada no Brasil de 1816 a 1819 despertou nele o gosto por tudo o que toca às culturas ligadas a Portugal, baseia-se diretamente na biografia de Camões

pelo Morgado de Mateus para escrever o seu *Camões e José Índio*, biografia romanceada original, escrita em parte na primeira pessoa. Introduz no texto várias traduções de poesias das *Rimas*. Eis uma tentativa, às vezes inábil, mas comovedora de atrair para Camões um público mais amplo do que o círculo dos cultos.

O Morgado de Mateus tinha autorizado a venda por Firmin Didot, em 1819, de uma nova edição menos luxuosa que a primeira. E depois, ao longo do século XIX, o texto português de *Os Lusíadas* vai ser editado pelo mesmo editor e outros: são pelo menos 12 edições que, entre 1818 e 1899, reproduzem o texto de 1817. Houve portanto em França um público capaz de apreciar a epopeia portuguesa na língua original. No entanto, a qualidade do texto de 1817 deu a Jean-Baptiste Millié a ideia de traduzir de novo o poema, por causa das inexatidões e erros das traduções existentes, que eram «belas infiéis». Esse funcionário francês, encarregado de reorganizar a contabilidade pública em Portugal depois da conquista do País por Junot em 1808, tinha aprendido a língua portuguesa. Apaixonara-se pela literatura lusa, e, em particular, pela obra de Camões, tendo sofrido um exílio como o poeta. De regresso a França, quando descobriu a magnífica edição do Morgado de Mateus, empenhou-se em a traduzir. Travou amizade com D. José de Sousa Botelho, que releu o texto francês e o ajudou a preparar as notas e outros documentos. A obra final, que lhe é dedicada, saiu à luz em abril de 1825. É a primeira tradução que apresenta um título francês exato: *Les Lusiades, ou les Portugais*. O prefácio explica o método de trabalho do tradutor. Vem a seguir uma vida de Camões muito resumida. A tradução, em prosa, faz corresponder um parágrafo a cada oitava. Cada canto é seguido de notas de extraordinária erudição, procedentes de fontes múltiplas: mitológicas, históricas, geográficas, literárias. Vem depois uma coleção dos juízos sobre *Os Lusíadas* escritos ao longo dos anos, e, por fim, a tradução integral da notícia composta por D. José de Sousa Botelho sobre a vida e a obra de Camões. O livro vai permitir ao público francês ter acesso a um estudo completo, inteligente e documentado, no qual, sendo a epopeia posta em relevo, o conjunto da obra é analisado e relacionado com os contemporâneos do poeta, em particular os italianos. A tradução de Millié é integral e exata, embora sofra às vezes da adição de figuras de estilo intempestivas, provavelmente sugeridas pelo professor de retórica Hippolyte Lefèbvre, encarregado da

releitura. As recensões mais importantes, já em 1825, são muito elogiosas, sobretudo a de Charles Magnin em *O Globo* e a de Raynouard em *O Jornal dos Sábios*, assim como a de Miel em *O Monitor*. Esta nova tradução será revista, emendada e anotada na segunda edição de 1841 por Louis Dubeux, que lhe acrescenta 12 sonetos e duas canções das *Rimas Várias* e também uma «Notícia sobre a vida e as obras de Luiz de Camões» de Charles Magnin. O seu sucesso é durável, já que as reedições se vão sucedendo: 1844, 1862, 1867, 1869, 1871, 1878, 1882 e até 1931.

A partir de então, por conseguinte, torna-se mais fácil para o público francês a leitura de Camões, pelo menos da sua epopeia. Nos decénios seguintes, alguns escritores cuja fama não passou à posteridade apoderam-se do assunto. É antes de tudo o lado melodramático da vida do poeta, heroico e mal-amado dos seus, o que os seduz. Prova disso, os títulos de poemas diversos, tais como: *Camões Sai Desterrado para Goa* (Alfred de Guyon, 1828), *O Adeus de Camões* (Pierquin de Gembloux, 1828), *O Naufrágio de Camões* (Louis Adolphe de Puybusque, 1828), *Camões e o Seu Negro* (Jean Reboul, 1837), etc. Uma nota de Millié sobre D. Pedro leva Pierre-Ange Vieillard a compor *Dom Pedro de Portugal Coroando Inês de Castro depois da Sua Morte*, poema em oitavas e em decassílabos (*O Almanaque das Musas*, 1827). Louis Domeny de Rienzi, grande viajante e admirador do vate português, visitou em Macau a gruta de Camões e mandou colocar ali o busto do poeta, com alguns versos em homenagem. Durante a sua estada na China, Rienzi teria traduzido *Os Lusíadas* em verso franceses e em oitavas, e teria perdido o manuscrito na viagem de regresso à Índia, por ser vítima de um naufrágio. O paralelo demasiado perfeito com Camões torna suspeita a veracidade dessa aventura, mas ela prova a popularidade crescente do ilustre português. Outro indício: Martin-Deslandes compôs em 1829 um *Camoens*, drama histórico em cinco atos, nunca representado, bem como o drama extravagante *Dona Inês de Castro* de Alexandre Hope (1836).

Entretanto surge uma geração de lusófilos autênticos, cujos estudos vão contribuir para aprofundar e difundir o conhecimento do grande poeta. O primeiro é sem dúvida Mablin (Beato Mablini), helenista e professor na Escola Normal Superior, autor de uma *Carta à Academia Real das Ciências de Lisboa sobre o Texto de Os Lusíadas* (1826). Depois de confrontar cuidadosamente os textos das duas edições de 1572, Mablin

discute cada variante introduzida na segunda tiragem, sendo levado a defender a tese de uma intervenção do próprio Camões sobre a primeira e, portanto, a preferir a segunda, ao contrário do Morgado de Mateus. Este estudo, favoravelmente acolhido pela Academia das Ciências, chama também a atenção em França. Há recensões em *O Globo* (anónima mas provavelmente de Charles Magnin) e em *O Jornal dos Sábios* num artigo de Raynouard. Pouco depois, em 1826, o jovem Ferdinand Denis publica um *Resumo da História Literária de Portugal*, completado por um *Resumo da História Literária do Brasil*: mais de 600 páginas ao todo. Neste livro, que ambiciona estudar a literatura de «um povo de navegantes», Camões tem o lugar que compete ao seu mérito, a de um farol da literatura europeia. Ferdinand Denis foi beber às fontes mais certas. Pretende dar uma visão completa do poeta e da obra. Resume a sua vida, sem trazer elementos novos, mas estabelecendo um confronto interessante com a de poetas cortesãos tais como Garcia de Resende ou até Sá de Miranda. Faz uma análise minuciosa de *Os Lusíadas*, sem ocultar alguns defeitos. Acentua a riqueza e a beleza da obra lírica, de que oferece alguns exemplos traduzidos, e apresenta brevemente o teatro. O livro de Denis tem ecos favoráveis primeiro em *O Globo*, onde uma nota breve o assinala e três artigos sucessivos de Charles Magnin o estudam. Em *O Jornal dos Sábios*, Raynouard não só põe em relevo a importância de Camões, mas também afirma a necessidade em França de um estudo da literatura portuguesa que não seja apenas um resumo. Mais tarde, Charles Magnin, que estudou português com o seu amigo Louis Dubeux, escreve para a *Revista dos Dois Mundos* (Abril-Junho de 1832) uma nova biografia de Camões fundada nas pesquisas mais recentes, assim como em todas as fontes acessíveis em França e em Portugal, e até em Inglaterra. Trata de situar a vida do poeta no contexto do Portugal do século XVI, época em que um escritor dificilmente podia prescindir de ser também homem de ação. Assim se explicam as dificuldades enfrentadas pelo poeta, sem por isso justificar as injustiças sofridas. Magnin aniquila, entre outras, a lenda da paixão única de Camões por uma dama que poderia ter sido D. Catarina de Ataíde, chama a atenção para a preta Bárbara e modifica profundamente a imagem do poeta maldito tão do gosto dos românticos. Insere no seu texto versos escolhidos que ilustram as fases da vida, e também vários sonetos e trechos de cartas escritas por Camões em Goa, o que é uma grande

novidade. Este estudo bem documentado, escrito num estilo vivo e agradável, chamou a atenção de muitos curiosos. Outras biografias menos rigorosas saem à luz ao lado destes ensaios sérios. *Os Amores de Camões e Catarina de Ataíde* de Mme Gautier (1827) são um longo romance em que a imaginação da autora preenche as lacunas das notícias anteriores. Obtém tanto sucesso que merece ser traduzido e publicado em Portugal em 1844. Mais um caso: Henry Berthoud escreve em 1834 para *O Museu das Famílias*, periódico popular, «As duas coroas de espinhos», relato patético da morte de Camões, digno de um folhetim. Porém o ensaio «Camões» que Edouard Charton, amigo de Ferdinand Denis e leitor de Charles Magnin, publica em 1837 em *O Armazém Pitoresco* é um bom exemplo de divulgação inteligente.

A consequência mais importante desta popularidade talvez seja o florescimento de traduções que vão suceder à de Millié. Embora Ferdinand Denis e Charles Magnin tenham oferecido ao público algumas excelentes traduções de poesias líricas, a epopeia é que continua a suscitar mais vocações. Boucharlat, que traduz como no século anterior, tomando grande liberdade com relação ao original, tem pelo menos o mérito de escolher textos menos trilhados. Adapta em alexandrinos o fim do Canto VII de *Os Lusíadas* em «O adeus de Camões à sua pátria» (*O Almanaque das Musas*, 1826), e extratos dos Cantos VII e II em «A descrição do palácio de Neptuno» e «O retrato de Vénus» (*O Almanaque das Musas*, 1827). O marquês de Valory traduz o Canto I em decassílabos com algum talento, mas sem grande preocupação pela fidelidade (*Obras Poéticas*, 1830). Víctor de Perrodil nos seus *Estudos Épicas e Dramáticos* (1835) dá a sua própria versão de três oitavas do Canto I e a integralidade do Canto V em alexandrinos, sem ser mais exato que os outros. Essas tentativas parecem responder ao desejo dos leitores franceses de ler a obra camoniana em verso.

Ora, é mais uma tradução em prosa, *Les Lusiades de Luis de Camoens*, que sai à luz primeiro, em 1841, a de Ortaire Fournier e Desaulles. É organizada da mesma maneira que a de Millié e Dubeux, com um «Aviso do Editor» seguido de uma «Notícia biográfica e crítica» intitulada «Camões e os seus contemporâneos» cujo autor é Ferdinand Denis. Oferece um texto integral geralmente traduzido com mais exatidão e rigor do que nas versões anteriores, acompanhado de notas breves e claras,

muitas vezes procedentes da edição de 1825, e de uma notícia sobre Vasco da Gama escrita por Ferdinand Denis. Este último aliás é quem traduz o que constitui a maior novidade do volume, uma seleção importante de «poesias diversas» escolhidas nas *Rimas Várias*: 29 sonetos, 7 canções, 6 elegias, 3 odes, 1 sextina, 21 quintilhas de *Babel e Sião*, 1 carta, 2 éclogas e fragmentos de mais 3 éclogas. O suficiente para dar uma boa ideia da variedade formal e temática da obra lírica de Camões. Tal conjunto é, portanto, um excelente trabalho. Segundo Anne Gallut, «o livro é um dos monumentos mais belos erigidos a Camões em França».

No ano seguinte, 1842, em Paris, François-Félix Ragon oferecia ao público francês *Les Lusiades*, primeira tradução do poema de Camões em verso. No seu «Aviso», Ragon justifica a sua empresa explicando o interesse evidente da harmonia métrica para traduzir uma obra poética. Curiosamente, embora considere Camões um génio da modernidade, Ragon confessa que só moderadamente gosta da sua epopeia. Apesar dessa reticência, não hesita em traduzi-la. Não sente escrúpulo em cortar alguns trechos que julga cheios de defeitos, mas indica os cortes e coloca o texto traduzido em nota. O leitor atual fica incomodado por essas elipses que rompem o fio da narração. Apesar das suas afirmações, o mais provável é que Ragon soubesse pouco português. A sua versão, embora harmoniosa, é pouco fiel. O seu mérito principal consiste em abrir o caminho. Na segunda edição de 1850, Ragon revê o seu texto, sem grande benefício. Entretanto, surgem mais traduções. Na sua *Traduction des Lusiades de Camoens* (Paris, 1844), Charles Aubert escolhe o verso alexandrino, como Ragon. Na «Advertência Preliminar», constata que o acolhimento em França de um génio tão notável como Camões continua demasiado frio, apesar de existirem boas traduções. Por isso, trata de fazer uma nova tentativa. A seguir, com um entusiasmo verdadeiramente romântico, Aubert esforça-se por defender o poeta, a qualidade da sua obra e a glória do seu povo, e escreve uma breve História de Portugal. Quanto à sua tradução, é completa (menos um corte no Canto X), mas, como as que a precedem, afasta-se muitas vezes do texto original. Além disso, Aubert nem faz alusão à obra lírica. Outro lusófilo, François Barillot, começa a publicação de mais uma tradução de *Os Lusíadas* na *Revista Espanhola e Portuguesa*: cinco extratos de 1857 a 1858. Detém-se no fim do Canto III: interrupção feliz, visto a ênfase exuberante dos seus versos. Uma nova

tradução em alexandrinos, integral desta vez, feita por Émile Albert, sai à luz em Paris em 1859, com o título *Les Lusiades de Camões*. Oferece unicamente o texto da epopeia, com um breve resumo antes de cada canto e notas reduzidas mas precisas. Pode deduzir-se que, sendo já Camões bastante conhecido, torna-se inútil acrescentar sistematicamente uma apresentação à tradução. É fácil ver que Albert, na sua versão da epopeia, inspira-se nos trabalhos anteriores; mas aproveita-os com elegância, e a sua tradução é provavelmente a mais bem-sucedida, e em todo o caso a mais fiel das traduções em verso daquela época.

Várias traduções de *Os Lusíadas*, fragmentárias ou completas, hão de ser publicadas ainda no século XIX. Deve-se a Fernando de Azevedo, diplomata português e francófilo, a primeira edição bilingue da epopeia camoniana, saída primeiro em Paris em 1870, depois em Lisboa em 1878. Há de ser reeditada em Paris em 1877 e posteriormente em 1910. Uma tradução em verso por A. de Cool, convencido de ser o primeiro que tenta a aventura, aparece no Rio de Janeiro em 1876. Em 1889, uma nova tradução em verso por Hyacinthe Garin é impressa em Lisboa. A última tradução completa do século é a de Edmond Hipeau (Paris, 1890). Não se deve esquecer que o texto português de *Os Lusíadas* também é várias vezes reimpresso. Em 1878, Clovis Lamarre escreve um novo *Estudo Biográfico, Histórico e Literário*, para a reedição da tradução de *Os Lusíadas* por Millié. Quanto às traduções fragmentárias, D. Pedro de Sousa Holstein publica no Porto, em 1880, os três primeiros cantos em edição bilingue; Henri Courtois manda imprimir o Canto I em Lisboa (1887) e Léopold Penzer o Canto V em Namur (1887). No mesmo período, a poesia lírica suscita um número reduzido de traduções. Depois das de Ferdinand Denis, devem-se citar as que Adolphe de Circourt julga necessário introduzir no artigo «Catarina de Ataíde» que escreve para a *Biblioteca Universal de Genebra* (julho de 1853). Em Paris, Léonce Cazaubon publica uma seleção de *Sonetos* em 1879, e o conde de Gramont duas sextinas e alguns sonetos em *Olim; Sextinas e Sonetos* (1882). José Benoliel em 1898 manda imprimir em Lisboa umas *Lyricas* de Luís de Camões, com traduções em francês e em espanhol.

Todas essas publicações são prova do crescente interesse por Camões que se confirma ao correr do século. Livros históricos e cursos de literatura concedem-lhe já o lugar que lhe compete, como se pode

constatar na *História de Espanha e Portugal* (1842) e na *História Elementar e Crítica da Literatura* (1843) de Émile Lefranc, ou também nas *Manhãs Literárias (Estudos sobre as Literaturas Modernas)* de Édouard Mennechet (1846). A *Nova Biografia Geral* de Didot (1855) propõe sobre Camões um artigo novo, atualizado por Ferdinand Denis. Aparecem cada dia mais alusões a Camões em escritos diversos. Edgar Quinet, que tinha qualificado *Os Lusíadas* como a primeira epopeia dos tempos modernos, comemorando o encontro do Ocidente com o Oriente (*Do Génio das Religiões*, 1842), conta em *Minhas Férias em Espanha* (1846) como, durante a sua visita a Lisboa, procurou com emoção situar as suas recordações de *Os Lusíadas*. Além dos poemas que lhe são dedicados, a vida de Camões inspira uma ópera, uma ópera cómica, várias peças de teatro. Todas essas composições não são obras-primas, e têm uma carreira bastante efémera. O livreiro Alexis de Saintes publica em 1852 *Camões ou o Talento precoce*, breve narrativa destinada à juventude, na qual pinta do poeta um retrato lisonjeiro bastante inesperado, em grande parte produto da sua fantasia. O concerto de elogios, porém, não é unânime. No seu estudo sobre *Os Poemas do Mar* (1852), Joseph Autran censura Camões, fraco imitador de Virgílio, por não ter falado suficientemente do mar que os navios do Gama percorreram...

Alguns dos maiores escritores do século manifestam interesse pelo ilustre poeta. Chateaubriand, já em 1802 em *O Génio do Cristianismo*, exprime uma admiração real mas matizada pelo autor de *La Lusiade*: este título indica que tinha lido o poema numa tradução do século XVIII. Anos depois, insere uma tradução abreviada do episódio de Adamastor e louva «os cantos de Camões [que] respondiam aos de Ercilla» nas recordações da sua *Viagem por América* (1838). Nas *Memórias de Além-Túmulo* (1848-1850) é que menciona mais frequentemente Camões (12 vezes pelo menos). Não se refere apenas à epopeia, mas, a propósito do seu encontro na Florida com duas jovens mestiças, cita as «Endechas a Barbara cativa», e a seguir a tradução de Ferdinand Denis: prova de que se mantém informado das publicações contemporâneas que dizem respeito ao poeta português. Vemos também que Stendhal cita *La Lusiade* de Camoens em *Do Amor* (1822) e escolhe como epígrafe do seu romance *Armance* (1827) quatro versos de *Os Lusíadas*, em português (III.120.1-4: «Estavas, linda Inês, posta em sossego... Que a Fortuna não deixa durar muito»).

Lamartine, no comentário da décima quinta das suas *Meditações Poéticas*, evoca o dramático destino de Camões. Anos depois, no seu *Curso Familiar de Literatura* (1856), apresenta-o como «o cantor da grande navegação» e «o poeta da curiosidade e da audácia do homem ao acabar a conquista do globo terrestre». Victor Hugo rara vez cita Camões. Refere-se a ele de modo pouco lisonjeiro no prefácio das *Odes e Baladas* (1824), mas lembra a glória dele no poema *Os Magos* das *Contemplações* (1856). Talvez se lembre de Paulo da Gama apresentando ao Catual as bandeiras da capitaina (VII, 73-76) em *Hernani* (1830), quando Ruy Gomez da Silva expõe ao rei D. Carlos a série de retratos dos seus avós. A 2 de junho de 1880 escreve à Comissão das festas do Centenário em Paris estas linhas enfáticas: «Camões é o poeta de Portugal. Camões é a mais alta expressão daquele povo extraordinário que, contado por pouco no globo, soube contar por muito na história, soube apoderar-se da terra como a Espanha e do mar como a Inglaterra, que não retrocedeu perante nenhuma aventura nem enfraqueceu frente a nenhum obstáculo, e que partindo de pouco, soube conquistar tudo.» Alfred de Vigny, que desejava defender os poetas não compreendidos pelos grandes do mundo, tinha escrito várias cenas de um drama, *A Mão da Infanta*, em que Camões desempenhava um papel importante; até fala no seu *Jornal* inédito de um projeto de peça intitulada *Camões*. Não há dúvida: no fim do século, Camões é bem conhecido do público francês culto. A sua vida, que corresponde à imagem romântica do poeta incompreendido, apaixonado, desgraçado, comove as almas sensíveis, que também se apaixonam pela sua obra, sobretudo a epopeia. Finalmente, não ficam ignorados os seus poemas líricos. Pode-se pensar que chegou a despertar o interesse dos positivistas já que Miguel Lemos faz imprimir um *Camões* pela Sede Central do Positivismo (Paris, 1880) no ano em que se comemora o 3.º centenário da morte do poeta. Em 1886, Otaire Fournier traduz e publica o livro de António de Serpa, *Luís de Camões, Sua Vida, Suas Obras e Sua Literatura*. Mas os movimentos literários do fim do século, em particular o Realismo e o Naturalismo, deixam-no na sombra.

Século xx: Camões, um clássico. A princípios do século xx, pode dizer-se que Camões alcançou o estatuto de clássico. Em 1904, abre-se em Paris uma avenida nova que desemboca no *boulevard* Delessert por uma dupla escadaria. Recebe o nome de «avenida Camões» e um busto do poeta

orna a escadaria. Não se pode já deixar de falar dele nos cursos sobre o Renascimento, como o provam publicações como *Luís de Camões, Trechos Escolhidos*, por H. Barthe, nas edições Louis Michaud (s/d), e o estudo de Sizenando Chagas Franco e Paul Méléar, *Virgílio, Dante, Camões e a Expansão do Génio Latino* (Paris 1924). Algumas traduções continuam a aparecer. Fernando de Azevedo, depois de rever a última edição da sua tradução de *Os Lusíadas*, resolve oferecer aos franceses uma versão completa dos sonetos sem tentar averiguar se são todos autênticos (Camoens, *Les Sonnets*, Lisboa, 1913). Já que se impõe a regra de os traduzir em alexandrinos rimados segundo as leis do soneto clássico, aliás com bastante elegância, vê-se obrigado a tomar numerosas liberdades que às vezes tornam pesado o seu texto em relação ao original. Depois da guerra, em 1919, é criado em Paris, na Sorbonne, um curso de língua e literatura portuguesa de que é encarregado Georges Le Gentil. O qual, em 1924, publica na editora «Renaissance du Livre» (coleção «Cem obras primas estrangeiras») *Camões. Introdução, Tradução e Notas*. Entre os textos traduzidos (em prosa), além de fragmentos de *Os Lusíadas*, encontram-se sonetos, odes, oitavas, canções, elegias, trechos de éclogas e cantigas: é uma antologia comparável à de Ferdinand Denis no século anterior. Ao rigor, Le Gentil junta talento e sensibilidade e respeita escrupulosamente o texto original. O seu livrinho constitui uma excelente introdução ao conjunto da obra poética. Anos depois, no seu ensaio *A Literatura Portuguesa* (1935), dedica um capítulo a Camões. Por fim, no ensaio *Camões, a Obra Épica e Lírica* (1954), realiza uma perfeita síntese dos estudos contemporâneos sobre vida e obra do poeta. Ilustra o seu texto com traduções de trechos da obra, sem omitir o teatro nem a correspondência. Os ensaios de Le Gentil ainda hoje conservam valor e autoridade: os dois últimos foram reeditados em 1995 pelas edições Chandeigne. Entretanto, Virgínia de Castro e Almeida, literata que fez grandes esforços para dar a conhecer Portugal em França, também publicou uma *Vida de Camões, o Poeta de Os Lusíadas e o Portugal do Seu Tempo* (Paris, 1934). É nessa altura que André Gide regista no seu *Jornal*, a 29 de Julho de 1930: «Li ontem o admirável Canto V de *Os Lusíadas*.» Eis uma frase reveladora: o valor da obra já não é mais posto em questão, num século em que alguns se dão pressa em proclamar a morte da epopeia. Porém, apesar de Henry de Montherlant basear *A Rainha Morta* (1942) na

história de Inês de Castro, que tanto comoveu os leitores de *Os Lusíadas* no século XIX, a peça deve muito mais à comédia espanhola de Vélez de Guevara do que ao poema de Camões, que provavelmente lera.

Na verdade, desde 1890, ninguém se tinha arriscado a traduzir de novo *Os Lusíadas*. É preciso esperar até 1954 para ver publicada em Lisboa na editora Bertrand uma tradução nova, em prosa, distribuída em França pela sociedade de edição Les Belles Lettres. Roger Bismut foi quem se atreveu a esta tarefa. Traduziu com um cuidado meticuloso, sem eludir dificuldade alguma, numa prosa ritmada que faz corresponder a cada oitava um parágrafo. A sua edição vem enriquecida de notas eruditas, claras e precisas para as quais não apenas confrontou os comentários das edições anteriores, mas também procedeu a um trabalho considerável de pesquisa pessoal. As notas discutem as dificuldades de compreensão, esclarecem os problemas de léxico e de sintaxe, tanto como as alusões mitológicas, históricas e geográficas. Um índice dos nomes próprios completa o volume, que se torna obra de referência. Depois de esgotada a primeira edição, uma segunda edição revista sucede-lhe em 1961, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, introduzida por uma «advertência preliminar» do lusófilo e tradutor Pierre Hourcade. Um dos melhores conhecedores de Camões, Hernâni Cidade, assina o prefácio. Uma terceira edição inteiramente revista e aumentada de uma notícia bibliográfica sai à luz em 1980: desta vez, a epopeia acaba de ser incluída entre as obras representativas da UNESCO. Esgotadas todas essas edições, em 1992, o Centro Cultural Calouste Gulbenkian de Paris e a Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses subsidiam uma edição bilingue monumental, apresentada por José V. de Pina Martins, com uma introdução de Roger Bismut, que mais uma vez reviu e melhorou o seu texto nesta ocasião, segundo explica na sua advertência preliminar. Esta edição limitada vai ser reproduzida num formato mais cómodo em 1996 pelo editor Robert Laffont na sua coleção de clássicos «Bouquins». Além do conteúdo da anterior, nela se encontram um segundo prefácio assinado por Eduardo Lourenço, intitulado «Uma epopeia singular», e dados cronológicos que permitem situar o autor e a obra no contexto europeu do século XVI. Esta edição excelente, acolhida favoravelmente pela crítica especializada, parece ter desanimado até hoje novos tradutores de *Os*

Lusiadas. O certo é que a notoriedade de Camões em França continua ligada antes de tudo à sua epopeia.

No entanto, na segunda metade do século XX, multiplicam-se traduções de outros poemas de Camões. Mas destaca-se um precursor, um «imitador» excecional. Trata-se do poeta Louis Aragon, que publica *Os Olhos de Elsa* em 1942. No poema *Lancelot* insere dois alexandrinos, tradução literal dos versos 5 e 6 do soneto *Que poderei do mundo já querer...*:

*Puisque vivre n'a su me saouler de la vie
Et qu'on n'est pas tué d'une grande douleur [...]*

E do soneto *Que me quereis, perpétuas saudades?* apresenta uma imitação magnífica, sem dúvida a mais bela tradução-adaptação que jamais se tem feito:

Que me quereis, perpétuas saudades?
Com que esperança ainda m' enganais?
Que o tempo que se vai não torna mais,
e se torna, não tornam as idades.

*Imité de Camoens
Que cherchez-vous de moi perpétuels orages
De quels combats encore allez-vous me berner
Lorsque le temps s'enfuit pour ne plus retourner
et s'il s'en retournait n'en reviendrait plus l'âge*

*Les ans accumulés vous disent bon voyage
eux qui légèrement nous passent sous le nez
[...]
a des désirs nouveaux inégalement nés
quand le vouloir changeant n'en connaît plus l'usage*

*Ce que je chérissais jadis a tant changé
qu'on dirait autre aimer et comme autre doulour
mon goût d'alors perdu maudit le goût que j'ai*

*Ah quel espoir trompé d'une inutile gloire
me laisserait le sort ni ce temps mensonger
qui guette mon regret comme un château la Loire*

Depois disso, como poderiam já os leitores de Aragon não admirar Camões e não desejar conhecê-lo melhor?

Em 1964, o editor Pierre Seghers, poeta e apaixonado por literatura, publica na coleção «Escriptores de ontem e hoje» um *Camoens* assinado por Jacques Fressard. É uma boa introdução à vida e à obra do escritor, com caderno iconográfico. Segundo os critérios da coleção, metade do livro é uma antologia de textos de *Os Lusíadas* (tradução de Ortaire Fourier e Desaulès) e de poesias líricas (tradução de F. Denis). Mas é evidente que são os sonetos que mais atraem os tradutores, com tentativas inovadoras. Em 1969, na revista belga *Sínteses*, Jean Ottevaere traduz alguns sonetos procurando sem grande habilidade imitar a língua do século XVI. Em 1970, Sophia de Mello Breyner em *Quatro Poetas Portugueses* oferece uma seleção de poemas de Camões entre os quais os sonetos mais famosos. Tenta reproduzir em francês os metros e a harmonia dos versos portugueses, ficando o mais possível próxima do texto original. Em 1989, Anne-Marie Quint e Maryvonne Boudoy traduzem 20 sonetos que são publicados em edição bilingue (Paris, Ed. Chandeigne), aumentada de 10 sonetos na reedição de 1998. As mesmas realizam para as edições L'Escampette uma antologia bilingue, *Luís de Camões, La Poésie lyrique* (Bordeaux, 2001) que contém oito cantigas, o texto completo de *Babel e Sião*, 20 sonetos (10 novos), uma écloga, duas odes, uma sextina, uma elegia e uma canção. As tradutoras propõem textos completos e não trechos escolhidos. Tentam fazer corresponder aos versos portugueses ritmos regulares em francês, sem a obrigação da rima, e sem atrair o original. Em 2000, Frédéric Magne revela a mesma preocupação nos 18 sonetos que traduz (Ed. bilingue, Paris, La Délirante).

O desenvolvimento dos estudos portugueses em França tem como consequência o aparecimento de trabalhos universitários dedicados a Camões. Roger Bismut, além de contribuições em revistas e colóquios, escreveu dois valiosos estudos, um sobre *A Lírica de Camões* (Paris, 1970), outro intitulado *Os Lusíadas de Camões. Confissão de Um Poeta* (Paris, 1974). Deve-se a Anne Gallut-Frizeau um livro sobre *O Morgado*

de Mateus, Editor de Os Lusíadas (Paris, 1970), assim como uma tese notável ainda inédita intitulada *Camões em França (1600-1860)* (Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1972). O papel das instituições culturais também é importante. O Centro Cultural de Paris da Fundação Calouste Gulbenkian, criado em 1965, realiza um grande trabalho para a difusão do conhecimento de Camões. Dá o seu apoio a diversas publicações e tem organizado exposições, colóquios e conferências, animados por universitários franceses, portugueses e outros, que vão atraindo um público interessado e diverso. É impossível citar todos os artigos sobre Camões publicados nos diferentes volumes de *Arquivos*: formam o essencial do volume XVI (1981). Devem-se citar dois livros coletivos essenciais. Um, *Rostos de Luís de Camões* (Paris, 1972) contém os textos das conferências proferidas no Centro de 1 a 9 de março de 1972 na ocasião do 4.º centenário de *Os Lusíadas*. O outro, *Camões no Renascimento* (1983) corresponde às Atas do colóquio internacional realizado em Bruxelas em novembro de 1980, no 4.º centenário da morte do poeta. O Instituto Camões, que sucedeu em 1992 ao Instituto de Cultura Portuguesa, tem tomado iniciativas parecidas (conferências e colóquios). Apoiou, por exemplo, a publicação do livro ilustrado *Camões, 1525-1580* (Bordeaux, L'Escampette, 1994), que recolhe um ensaio de Vasco Graça Moura, «Camões, o cantor dos descobrimentos», e outro de Eduardo Lourenço, «Camões e o tempo, ou a razão oscilante». O fruto desses esforços é que desde há uns trinta anos as manifestações dedicadas a Camões se multiplicam em França. Além de várias conferências promovidas pela organização de viagens culturais Clio, a Casa da Poesia em Paris convidou um público numeroso para uma apresentação de *Camões, o Aventureiro Poeta* a 4 de março de 1997. No Centro Calouste Gulbenkian, a 2 de março de 2006, houve uma noite de *Poesia Portuguesa de Ontem e Hoje* em que a atriz Marie-Christine Barrault leu sonetos e outras poesias líricas de Camões. O músico Thierry Pécou compôs, sobre trechos d'*Os Lusíadas*, *A Remota e Estranha Viagem*, para coro misto e baixo da viola.

Eis-nos no século XXI. Não tem sido fácil para Camões conseguir ser reconhecido em França. Hoje em dia, o público culto associa frequentemente o seu nome ao de Pessoa e vê nos dois poetas a expressão mais perfeita do génio português. Todavia, a obra de Camões ainda não é

integralmente acessível em francês. O seu teatro continua ignorado, embora tenha sido analisado por alguns universitários. Quanto às suas cartas, que esclarecem de modo interessante a sua personalidade, foram utilizadas pelos biógrafos, mas mereceriam ser traduzidas. Ao contrário de Pessoa, Camões ainda não tem a honra de figurar entre os autores da prestigiosa Biblioteca da Pléiade. Em setembro de 2009, a Internet anuncia 18 600 páginas francófonas para Camões, mas 65 200 para Pessoa. Portanto, ainda fica muito por fazer no século XXI... Mas Camões tem leitores entusiastas. No blog *Nova Folha* de Alfred Teckel, em setembro de 2005, lê-se o seguinte comentário: «Camões é definitivamente um gigante das letras mundiais, o equivalente de um Shakespeare, um Goethe ou um Cervantes. E um gigante essencial, que é preciso ler e reler, sem receio, por ser tão bela a obra dele, e bastante fácil de ler. Não há tempo a perder, para os que não o conhecem o descobrirem, e para os outros mergulharem de novo nele com delícia.»

BIBL.: BISMUT, Roger, «Camões en France», *Arquivos XVI*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1981, pp. 723-753; GALLUT-FRIZEAU, Anne, *Camões en France (1600-1860)*, Thèse pour le Doctorat d'Etat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1972; MARTOCQ, Bernard, «Le naufrage de Sepúlveda dans une pièce française du XVIIe siècle: *Les Portugaiz infortunez*», in *Vents du Large*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 123-139.

Anne-Marie Quint

RECEÇÃO DE CAMÕES NA LITERATURA INGLESA. Enquanto dados históricos da cultura recetora, condicionados por fatores conjunturais de ordem política, social, económica, religiosa, diplomática e militar, os contributos britânicos para a internacionalização de Camões abrangem não só traduções, adaptações e ensaios de carácter histórico, biográfico e crítico, como também produções literárias originais. Mesmo se nos cingirmos apenas a obras impressas até meados do século XIX, salienta-se o facto de a tradição poética inglesa haver incorporado, com frequência, não só alusões esparsas, mas também marcas de intertextualidade reminiscentes da obra camoniana, dentre as quais enumeramos as mais significativas. A similitude entre Milton e Camões na visão profética do futuro, inserida quase no termo das respectivas epopeias; a objeção de J. Dryden quanto à coexistência do maravilhoso

pagão e da teologia cristã em *Os Lusíadas*; a tematização da viagem do Gama e seu significado para a história da Índia, por parte de R. Cumberland; a descrição circunstanciada de uma tempestade marítima num poema célebre de J. Thomson; o facto de W. Bowles glorificar poeticamente o pioneirismo português na abertura e exploração da carreira da Índia; a perfeição e pervivência dos sonetos camonianos, considerados por W. Wordsworth dignos de figurar entre os mais inspirados da modernidade europeia; a importância atribuída pelo círculo de Lord Byron à relação entre a genialidade artística e os desventurados amores de Camões e D. Catarina, episódio predileto da geração romântica que seria transposto nas versões de F. Hemans e, mais tarde, desenvolvido ao gosto da exuberância vitoriana, em textos como «Catarina to Camoens» e na sequência lírica, *Sonnets from the Portuguese* (1850), ambos de E. B. Browning.

A despeito desta variedade temática, a observância de imperativos editoriais impõe-nos, liminarmente, duas restrições. Trataremos, aqui, de modo mais seletivo do que exaustivo, a receção inglesa da produção épica e lírica de Camões, com relevo para alguns textos traduzidos que, sintomáticos da sua época, lograram exercer influência mais marcante e duradoura sobre a posteridade. Para tanto, limitaremos geograficamente o nosso campo ao horizonte britânico, atitude tanto mais redutora quanto é certo que, em nossos dias, os estudos anglísticos se definem em sentido tão lato que abrangem também a magnitude da cultura norte-americana e de outras literaturas, dispersas por territórios outrora integrados no império colonial anglófono.

A primeira tradução inglesa d'*Os Lusíadas* por R. Fanshawe (1655) radica no contexto histórico duplamente complexo dos meados do século XVII. Por um lado, Portugal travava ainda a Guerra da Restauração e intensificava contactos diplomáticos em Londres, tendentes a reforçar o apoio luso-britânico. Por outro, a Inglaterra vivia as sequelas dos graves litígios entre a Coroa e o Parlamento, responsáveis pelo protetorado de Cromwell e pela Guerra Civil que precedeu a Restauração monárquica (1660). Partidário da causa régia, diplomata, literato e lusófilo, Fanshawe situa-se na esteira de ambos os conflitos, pois não só participou nas negociações do casamento de D. Catarina de Bragança com Carlos II de Inglaterra (1662), como também aproveitou a situação transitória de preso

político, para se dedicar à tradução da epopeia camoniana que provavelmente conhecera em Madrid, pela mão de Faria e Sousa. O translato revela a preocupação de ultrapassar a mera fidelidade literal, através de critérios que restaurem valores semânticos e pragmáticos, essenciais ao valor estético do texto mas entretanto tornados obsoletos pela evolução linguística. Por vezes, a ausência de anotações explicativas da densidade camoniana leva Fanshaw a adicionar e a integrar, no próprio corpo do texto, variadas explicitações parentéticas. Num esforço de abrangência eclética, e embora respeite as relações intertextuais d'*Os Lusíadas* com os moldes clássicos de Virgílio, o tradutor incorpora também no texto outras sugestões, recolhidas nas epopeias modernas, ao modo de Boiardo, Ariosto, Tasso e Spenser. Semelhante amálgama de elementos heterogêneos ameaça comprometer o desígnio unitário de Camões que não se dispensara de tomar a factualidade histórica como matéria-prima, sujeita a reelaboração e transmutação criativas, operadas pela imaginação poética. Considerada, por alguns, simples versão parafrástica destituída de autêntica valia estética, a reescrita de Fanshaw toma como unidade de tradução a estrofe e, no seu interior, reordena as componentes frásicas e proposicionais sem, no entanto, conseguir revitalizar a oitava rima, já então fora de moda em Inglaterra. Esta persistência de estruturas obsoletas, para mais incrustadas num texto publicado já no declínio do retardatário Renascimento inglês, contribuiria para explicar a reduzida repercussão coeva da obra de Fanshaw, mais tarde relegada para o limbo editorial donde críticos novecentistas da envergadura de C. M. Bowra e E. M. W. Tillyard haveriam de resgatá-la. Mesmo sem emitir juízo valorativo sobre a reescrita de Fanshaw, deve reconhecer-se que ela constitui tradução direta do original camoniano e, em certo sentido, marca um momento inaugural na apresentação da literatura portuguesa aos leitores britânicos.

Um século depois de Fanshaw, a tradução d'*Os Lusíadas* (1756) por W. J. Mickle denota o contexto macroeconómico da expansão e consolidação do império mercantil britânico e, em termos periodológicos, situa-se no processo de evolução do paradigma cultural racionalista, próprio do neoclassicismo augustano, para o quadro da sensibilidade proto-romântica, anunciadora das poéticas oitocentistas emergentes. No panorama das relações luso-britânicas setecentistas, avultam dados significativos, como

sejam a repercussão internacional da catástrofe sísmica de Lisboa (1755), o facto de Portugal se haver paulatinamente tornado destino habitual de viajantes ingleses, impelidos por variadas motivações, e ainda a ação de fomento cultural desenvolvida por mecenas lusófilos, uns frequentadores do círculo do Dr. S. Johnson e outros agrupados em torno da Companhia das Índias ou vinculados à nossa legação em Londres. Todos estes fatores geravam no leitor coevo expectativas literárias a que a tradução de Mickle procura corresponder, adotando algumas soluções de compromisso. Por exemplo, enquanto a nível prosódico opta pela contenção e rigidez do dístico heroico fechado, ao gosto do neoclassicismo, o tradutor explora igualmente categorias estéticas já protorromânticas. A título exemplificativo, citaremos o pitoresco paisagístico do exotismo tropical e a intensidade estética do sublime, presente na descrição do oceano tempestuoso, das forças cósmicas em fúria e no retrato grandioso e patético do gigante Adamastor. Além disso, transpondo Camões para os horizontes mercantis do século XVIII, Mickle interpreta globalmente a obra como a moderna epopeia do contacto e do comércio internacionais, no duplo sentido de celebrar o diálogo com o Oriente e de inaugurar auspiciosas rotas que viabilizam as comunicações e as trocas de mercadorias no espaço euro-afro-asiático. Desta forma, relegando para posição subalterna o sentido coletivo e teleológico da História portuguesa que se depreende d'*Os Lusíadas*, as atenções de Mickle concentram-se na heroicidade individual do Gama e na especificidade espaciotemporal dos Descobrimentos. Com efeito, estes parecem-lhe constituir um legado e um precedente históricos suscetíveis de legitimar a translação do império marítimo, construído pelo Portugal quinhentista, para a supremacia empresarial do colonialismo britânico do século XVIII. Essa transferência de hegemonia geoestratégica multiplicaria as possibilidades de discriminação étnica e cultural, mas afigurava-se que ela poderia ser neutralizada pela ética igualitária, professada pela cristianização concomitante. Por conseguinte, Mickle logrou levar a bom termo o projeto de anglicização ideológica do canto camoniano, o que contribuiu presumivelmente para a aceitabilidade da tradução junto da crítica e do público, num êxito expresso em múltiplas edições e reimpressões. Em todo o caso, o juízo valorativo do nosso tempo deverá relativizar o sucesso da versão de Mickle cuja microanálise revela, além de inexatidões

pontuais, certas amplificações hiperbólicas e altissonantes, a atenuação censória dos episódios de manifesto erotismo e variadas omissões, além de inexplicados aditamentos ou de interpolações, sobremaneira discutíveis (306 versos no Canto IX). Todavia, se a interpretação subjetivante e a liberdade criativa da reescrita fazem de Mickle, porventura, o menos fiel tradutor camoniano, não deixa de ser consensual a qualidade poética do translato, o que lhe valeu acolhimento na Academia das Ciências de Lisboa e lhe granjeou lugar de realce na camonologia inglesa. Além disso, ao refutar objeções formuladas por Voltaire (1733), a versão de Mickle e respetivos paratextos ensaísticos vieram consolidar o lugar canónico e a internacionalidade de Camões e, por extensão, promoveram a apreciação mais alargada da literatura portuguesa além-fronteiras. A título de curiosidade, interessa ainda registar como, no plano prático, a versão de Mickle se tornou uma espécie de vade-mécum histórico-cultural e fonte informativa de leitura obrigatória para quantos planeavam viajar ou residir entre nós.

No século XIX, a imagem de Camões articula-se com a evolução das relações luso-britânicas, reativadas quando da ofensiva napoleónica, alimentadas por sucessivas vagas da emigração liberal para Inglaterra e sustentadas pelo próspero intercâmbio comercial de lanifícios e produtos vinícolas. O diálogo foi ainda reforçado diplomaticamente pelo parentesco entre as casas reinantes de ambos os países, embora se agravasse mais tarde pelo conflito colonial relacionado com a partilha do continente africano que conduziria ao Ultimato de 1890. No contexto inglês, a receção oitocentista de Camões documenta as profundas alterações estéticas que, sob várias designações periodológicas, sempre remetem para o cerne do paradigma cultural romântico e se repercutem em todos os setores da atividade literária e artística. Em conformidade, regista-se uma significativa modificação de ponto de vista, na medida em que a nova hierarquia de interesses tende a conceder atenção prioritária à obra lírica de Camões, referida já por W. Hayley em *An Essay on Epic Poetry* (1782) e cuja tradução se inaugura com *Poems from the Portuguese* (1803) de Lord Strangford. Diplomata acreditado em Lisboa e familiarizado com a língua portuguesa, o tradutor seguiu a moda vigente e adaptou Camões ao gosto dos leitores seus destinatários, em sintonia com as poéticas da sinceridade que postulavam a obra literária como um repositório de

emoções autênticas, experimentadas pelo próprio autor empírico. Assim, na imagem de um Camões romantizado, valoriza-se o discurso do poeta egocêntrico em constante postura de confessionalismo autobiográfico e investido de poderes geniais e demiúrgicos que verbalizam a sua sensibilidade ímpar e a libertam da observância de normas preexistentes. Deste modo, a partir de sugestões documentáveis em Faria e Sousa e Severim de Faria, a intervenção de Strangford constrói uma biografia sentimental de Camões que faz deste o protagonista da diáspora e do exílio em paragens inóspitas, vítima de desventuradas coitas de amor, alvo de ingrata negligência por parte dos seus contemporâneos e, sobretudo, testemunha angustiada de um desconcerto cósmico próximo da vivência trágica. Prefaciadas e anotadas, as versões de Strangford recriam também, sob diversas formas, o tom medievalizante das redondilhas bem como o código cortês e petrarquista dos sonetos camonianos. Em complemento, a respetiva contextualização histórica deriva também da referência a possíveis fontes e análogos, respigados na tradição lírica siciliana, provençal, italiana e inglesa. Quanto aos critérios de tradução adotados, a rejeição liminar da literalidade leva Strangford a perfilhar metodologias sobremaneira criativas, visando transcrever o sentido genérico do original, mesmo com prejuízo da equivalência de palavras, versos ou estrofes. De um modo geral, as omissões, os aditamentos e as alterações introduzidas demonstram o modo como, no quadro poetológico romântico, o distanciamento criativo em relação ao texto de partida pode originar um translato tendencialmente autonomizável e com energia estética capaz de revitalizar a tradição sonetística inglesa. Nem todos concordarão com o modo como Strangford reescreve Camões, intensificando a grandiloquência, explicitando ambiguidades e diluindo a tensão dramática, por recurso a um tom declamatório, recheado de exclamações, interrogações e apóstrofes. De resto, a aceitabilidade de semelhantes procedimentos pode avaliar-se com base na opinião algo reticente da crítica coeva, todavia compensada pelo elevado número de edições e reimpressões da versão de Strangford durante o século XIX.

Na geração seguinte, os estudos camonianos levados a cabo por J. Adamson atingem posição cimeira. Leitor de Manuel Correia, Pedro de Mariz, Severim de Faria e dos comentários de Faria e Sousa, frequentador de círculos lusófilos britânicos (Lorde Holland, Hayley, Southey,

Quillinan, Strangford, Musgrave, etc.) e relacionado com literatos portugueses como Garrett, o Morgado de Mateus, o duque de Palmela e tantos outros, Adamson delimitou a camonologia como tema preferencial de reflexão especializada, dentro da vasta área da moderna lusitanística. Com efeito, por um lado, deve-se-lhe a publicação inconclusa de *Lusitania Illustrata* (1842-1846), ambicioso projeto editorial sobre a história, a literatura e a cultura portuguesas; por outro lado, desenvolveu e sistematizou investigação biográfica, bibliográfica e crítica sobre Camões, reunida em vários estudos de que se salientam *Memoirs of the Life and Writings of L. De C.* (1820), trabalho de e para especialistas; finalmente, na sequência do interesse dos tradutores românticos pelo reflexo especular da autobiografia na obra lírica, selecionou e deu a lume diversas versões em *Sonnets from the Portuguese of L. de C.* (1810). A introdução e as anotações respetivas sintetizam o trabalho de escoliastas anteriores, mas situam Adamson dentro de uma espécie de círculo viciado, ao pretender explicar a lírica de Camões em termos da sua vida e, ao mesmo tempo, ao procurar suprir lacunas biográficas, recorrendo a informes alegadamente contidos na obra. Todo este infatigável labor, extensivo a outros aspetos da literatura portuguesa tardo-renascentista torna Adamson um dos mais profícuos agentes de mediação intercultural luso-britânica, ainda que a sua projeção junto dos conterrâneos ficasse aquém do seu real valor. Com efeito, se excetuarmos recensões laudatórias dispersas na imprensa da época, teremos de registar várias opiniões depreciativas, como a de R. Southey, que não esclarece até que ponto se limita a verberar os ornatos retóricos usados pelo erudito Adamson ou, pelo contrário, reprova alegadas deficiências da própria escrita original. Em contrapartida, como reconhecimento pelo contributo prestado à internacionalização de Camões, Adamson foi, entre nós, agraciado com condecorações e honras académicas e poderá ser globalmente considerado precursor distante dos trabalhos de Juromenha e Storck.

Apesar de no período oitocentista se registar uma propensão muito especial para explorar a dimensão lírica de Camões, importa ter presente que também a epopeia atraiu sucessivos tradutores que a reescreveram, de forma fragmentária ou integral. Na maior parte dos casos tais versões manifestaram respeito formal pela oitava rima mas, em alternativa, recorreram ao pentâmetro jámbico não rimado (verso branco) ou até à

chamada estância spenseriana, ou seja, acomodaram Camões a fórmulas canônicas diretamente inspiradas na tradição prosódica do quinhentismo inglês. Entre os tradutores incluem-se T. Musgrave (1826), cuja estratégia elidiu ou expurgou passos d'*Os Lusíadas* suscetíveis de levantar objeções em matéria da licenciosidade de costumes, obviamente proscrita pelo rigorismo puritano da sociedade de oitocentos. Também E. Quillinan deixou incompleta uma versão dos cinco primeiros cantos, postumamente publicados (1853), que revelam aprofundado conhecimento da língua e literatura portuguesas, próprio de um lusófilo educado entre nós, mas documentam maior fluência narrativa do que intensidade lírica e obedecem ao imperativo censório de tornar o poema compatível com a moralidade oficial da Inglaterra vitoriana. Quase em simultâneo, sob a responsabilidade de T. Mitchell, veterano da Guerra Peninsular, veio a lume outra tradução (1854) que, visando preservar integralmente o espírito do texto de partida, utiliza uma dicção arcaizante e excessivamente literalista, com prejuízo dos valores conotativos e poéticos do original. De maior qualidade e importância se reveste a tentativa de J. J. Aubertin (1878), primeiro estudioso a incentivar o cotejo entre a epopeia original e o respetivo translato, impressos lado a lado, no pressuposto de que a sua versão corresponderia à que Camões teria plausivelmente composto, se acaso o inglês fosse a sua língua. Para tanto, concretiza uma estratégia de tradução que procura subsumir e assimilar a voz do autor e identificar-se com o seu pensamento criativo, para mais rigorosamente lhe transcrever as cadências e melodias do canto. Levando tal atitude às últimas consequências, Aubertin chega mesmo a afirmar que só por autêntica metempsicose se poderia atingir plenamente o objetivo de traduzir Camões. Ainda assim, o fruto da sua tarefa demonstra não só apurada capacidade de análise e produção textual, mas também assinalável discernimento na ultrapassagem das mais graves dificuldades, por exemplo, a de resistir à tentação de sobreornamentar a escrita camoniana, preservando-lhe a sofisticada simplicidade e a consumada mestria. Embora apontando algumas objeções menores, os críticos portugueses e britânicos acolheram de modo muito favorável o trabalho criterioso de Aubertin sobre a epopeia e a lírica, sublinhando a excelência dos efeitos obtidos e a superior qualidade poética do translato. Ainda em finais do século XIX, merece referência a tradução d'*Os Lusíadas* dada à estampa

por R. F. Duff (1880), sobretudo porque o esforço de anglicização da epopeia conduziu à escolha de uma estrofe particular (nove versos jâmbicos de oito e doze sílabas), cuja popularidade se deve ao poeta renascentista E. Spenser, contemporâneo de Camões. Desta forma Duff pretendia ressituar cronologicamente o translato e instaurar uma relação de homologia entre ambos os poetas, desiderato que, com frequência, obrigou a alterações substanciais que denunciam também as marcas da originalidade poética do tradutor.

Pelos finais do século XIX, agudizava-se a crise internacional provocada pela partilha de África entre as potências coloniais participantes na Conferência de Berlim (1884-1885). Ora, justamente centradas em 1880, as comemorações do tricentenário da morte de Camões, poeta da expansão europeia ultramarina, ofereceram moldura adequada a algumas iniciativas, então levadas a efeito por reputados lusófilos ingleses. Entre elas, conta-se o vasto projeto, amadurecido durante várias décadas por R. F. Burton, literato, orientalista e explorador que redigiu diversos volumes de temática camoniana, inclusive a tradução *Seventy Sonnets of Camoens* (1881) e uma versão integral, em oitava rima, intitulada *The Lusids* (1880). Viajante incansável e conhecedor direto de Portugal e da maioria das paragens longínquas onde Camões deambulava, o tradutor acreditava que, por comparação com o dos antecessores, o elevado mérito do seu trabalho só lograria receber plena consagração por parte dos vindouros e antecipava mesmo alguns dos reparos que efetivamente haviam de lhe ser dirigidos. Com efeito, animado pelo propósito assimilativo de reproduzir a epopeia com o maior grau de aproximação possível, Burton experimentou uma dicção poética que, tendo em conta as divergências prosódicas entre ambas as línguas, traçasse uma via de compromisso entre a excessiva literalidade de alguns predecessores e o desregramento imaginativo de outros. Não obstante, comparece no translato elevado número de estrangeirismos, neologismos e sobretudo vocábulos e locuções de sabor arcaizante que visam evocar o ambiente quinhentista do original, sem, no entanto, conseguir recuperar a energia melódica e conotativa da respetiva expressão poética. O resultado final documenta uma espécie de idioleto literário, circunstância que compromete a sua própria legibilidade, pois o leitor coevo, de cultura mediana, sentiria estranheza e extrema dificuldade em aderir a um texto deliberadamente distanciado das suas expectativas

linguísticas. No que toca à produção lírica, em *Luís de Camoens: the Lyrics* (1884) Burton ultrapassou os mais de trezentos sonetos selecionados e, tradutor versátil, não hesitou em verter outras formas, por exemplo, canções, odes e sextinas. De um modo geral, a espontaneidade da inspiração camoniana altera-se sobremaneira, pela reiteração de fórmulas estereotipadas, pela explicitação unívoca e redutora de expressões originariamente polissêmicas ou pela amplificação interpretativa da frase. Em complemento, a obra ensaística *Camoens: his Life and his Lusiads* (1881) revela as qualificações de Burton como investigador e estudioso diligente que, a partir de informes de amplitude quase enciclopédica, compendia e desenvolve, por vezes de modo impressionista, sugestões e comentários sobre a biobibliografia do poeta, a história portuguesa, a cosmografia, a náutica e os relatos de viagens. A completar abundantes anotações histórico-literárias, o trabalho contém ainda glossário, índice analítico e uma seleção de recensões críticas. Tomadas globalmente, as diversas facetas do labor camoniano desenvolvido por Burton entrecruzam-se num padrão complexo onde predomina uma abordagem que hoje diríamos multidisciplinar e que abrange tanto a receção criativa, consubstanciada na tradução literária, como a receção crítico-valorativa que ilustra procedimentos exegeticos, condicionantes da aculturação de Camões na tradição histórica anglófona.

Até finais de oitocentos, a receção de Camões na cultura inglesa foi sobretudo obra de literatos amadores que, com motivações lusófilas, comentaram e reescreveram um discurso épico e lírico onde o seu gosto individual reconhecia qualidade e excelência estética. Essa tradição ainda hoje se prolonga na devoção de estudiosos independentes que, antes de mais, desejam fruir e partilhar o comprazimento da sua experiência de leitura literária, eximindo-se ao analitismo de metalinguagens especializadas, alegadamente suscetíveis de prejudicar a ligação afetiva com o texto. Todavia, no decurso do século XX e no espaço luso-britânico, regista-se gradualmente um fenómeno de institucionalização dos saberes literários que tende a concentrar a receção camoniana nas mãos de historiadores e críticos profissionais, na sua maioria vinculados aos meios universitários. Esta mudança implica a constituição dos estudos camonianos como objeto de investigação científica no quadro das humanidades modernas, o que pressupõe requisitos disciplinares de

extremo rigor. Na verdade, a disponibilização de fontes documentais em edições fidedignas, o acesso a um modo de leitura assente na perspectiva crítica e genética dos saberes filológicos, a destriça entre a imagem lendária e ficcionalizada do poeta e os factos apuráveis por aturada pesquisa biobibliográfica, o conhecimento aprofundado do contexto quinhentista no plano sociopolítico, económico, histórico-cultural e estético-literário, a perspetivação comparatista das redes transnacionais de migração textual que se entrecruzam na obra camoniana e a partir dela irradiam — todas estas e tantas outras orientações da pesquisa no espaço anglófono têm assumido importância, amplitude e proporções consentâneas com a extrema complexidade dos problemas em discussão. Um dos primeiros nomes a reter na camonologia inglesa contemporânea será o de Edgar Prestage, especialista em história diplomática do século XVII, sócio da Academia das Ciências de Lisboa e, desde 1923, professor catedrático de Literatura Portuguesa na Universidade de Londres. Coube-lhe a responsabilidade de publicar *Minor works of Camoens* (1924) e também *The Passion of Christ: Two Elegies of Camoens* (1924) com estudos acerca das éclogas, redondilhas, oitavas e elegias, algumas das quais, vertidas para inglês, revelam sinais de religiosidade mística em Camões. Além desse distinto lusitanista cujo fecundo magistério contribuiu para formar numerosos discípulos, Aubrey Bell também é nome sobejamente conhecido, pelo interesse das reflexões insertas em *Portuguese Literature* (1922) e *Luís de Camoens* (1923) e ainda pelo critério clarividente com que selecionou e traduziu o lirismo camoniano em *Poems from the Portuguese* (1913). Igualmente devemos a W. J. Entwistle uma importante discussão sobre o mérito relativo da inspiração épica e lírica (1943), enquanto numa série de artigos em prestigiadas revistas científicas (1934-1973) George West se ocupou com minúcia biográfica, histórica e crítica da figura e da obra de Mickle, célebre introdutor d'*Os Lusíadas* na Inglaterra setecentista. Por seu turno, C. M. Bowra e E. M. W. Tillyard, dois dos maiores especialistas ingleses na história e estrutura do género épico na literatura europeia, dedicaram a Camões estudos seminais, respetivamente em *From Virgil to Milton* (1948) e *The English Epic and its Background* (1956). Considerados em paralelo, ambos afirmam que a epopeia camoniana, celebração da heroicidade de todo um povo, se inscreve no contexto humanista e

classicizante do Renascimento e demonstra um aproveitamento seletivo da nossa historiografia, para melhor enaltecer o significado da mundialização económica e cultural viabilizada pelos Descobrimentos portugueses.

Quanto à receção criativa dos textos camonianos, recordemos obras como *Adamastor* (1930) e *Sons of the Mistral* (1945) da autoria de Roy Campbell, poeta de origem sul-africana familiarizado com paisagens naturais e humanas descritas em *Os Lusíadas* e tradutor que se sentia atraído por Camões com quem julgava identificar-se, na fundamentação ideológica do império colonial. Já no terceiro quartel do século XX e após revisitar a mitologia sebastianista e lhe dar reelaboração dramática, também o lusófilo Jonathan Griffin publica *Camões: some Poems* (1976), coletânea de traduções com enquadramento ensaístico onde figuram, entre outras, reescritas de sonetos, redondilhas e canções. Também Keith Bosley se encarrega de traduzir *Camões: Epic and Lyric* (1990), exemplo que dará igualmente frutos em traduções norte-americanas recentes.

Deve acrescentar-se que, na segunda metade do século XX, a epopeia camoniana continuou a congregar atenções de natureza múltipla. Na sequência da Segunda Guerra Mundial, uma autêntica revolução no mercado editorial alargou o consumo do livro que, em formato e preço acessíveis, atinge elevadas tiragens para corresponder ao aumento exponencial da procura. Veículo de instrução e entretenimento, o chamado livro de bolso destinava-se a um público de nível cultural mediano e habituado a um código linguístico referencial, prioritariamente denotativo, de alcance utilitário e, na prática, isento de funções características da literariedade. Todo este envolvimento explica o facto de a tradução em prosa *The Lusiads* (1952) por W. C. Atkinson, lançada pela editora Penguin, ter conhecido êxito comercial sustentado durante décadas. Tratava-se, com efeito, de aceder a um poema épico, atualizado e vulgarizado, através de um enunciado prosaico de onde haviam sido rasurados não só referentes culturais estruturantes, como também vestígios de metaforização e elaboração estética, de tal forma que o efeito trivializante do resultado final configurava notório desrespeito pela integridade do texto camoniano.

Destinada a estabelecer a transição entre dois séculos e milénios, a geração seguinte procuraria experimentar estratégias translatórias alternativas, como é patente na versão inglesa d'*Os Lusíadas* (1997) da

autoria de Landeg White. Convirá ter presente que, nas décadas anteriores, todo o processo de descolonização havia acarretado mudanças aceleradas nas relações euro-afro-asiáticas, provocando redistribuições de supremacia e novos dispositivos reguladores das relações internacionais. Tornava-se, pois, necessário, readaptar o poema épico que exalta as virtudes da expansão portuguesa dos séculos XV e XVI, de modo a transferi-lo para a cultura anglófona tardo-novecentista, ou seja, para um contexto histórico pós-colonial onde se formulam acerbas críticas à multissecular hegemonia europeia nos trópicos. Em última análise, traduzir Camões implica, por um lado, repensar o pendor tendencialmente eurocêntrico da cultura ocidental face ao reconhecimento de valores e especificidades locais, regionais e nacionais no espaço multicontinental do chamado Terceiro Mundo e, por outro, reler *Os Lusíadas* como poema precursor dos diálogos interculturais estabelecidos num quadro ecuménico de igualdade e respeito mútuo. Com semelhante estratégia, o tradutor poderá aproximar o poema dos estereótipos mentais hoje vigentes e, por consequência, ir ao encontro da expectativa dos destinatários imediatos, reintegrando o translato no contexto da cultura recetora e acentuando a sua pertinência para o nosso tempo.

Mais recentemente, o mesmo tradutor assina *The Collected Lyric Poems of Luís de Camões* (2008), texto que denota certa preocupação de ordem filológica, embora não consiga desprender-se de tentações biografistas na leitura e interpretação literária dos poemas traduzidos, cuja ordenação sequencial, evocativa de uma viagem real e figurada, pretensamente revela um processo de gradual maturação autoral que, todavia, dificilmente encontra correspondência na versão em inglês. O futuro ditará a fortuna crítica de mais esta tentativa de aculturação da obra lírica camoniana, nos alvares do século XXI.

Do que fica dito talvez se possam extrair uma síntese e um alvitre. Em primeiro lugar, na rede de constantes (trans)migrações textuais que caracterizam a literatura intercultural da Europa moderna e contemporânea, a receção da obra de Camões na literatura anglófona acompanha todas as vicissitudes do multissecular relacionamento luso-britânico. Globalmente apreciado, esse vasto corpo textual testemunha paradigmas epocais cuja sequência define a evolução de modelos teóricos, critérios operativos e estratégias discursivas, condicionantes da

leitura e da reescrita de Camões na cultura recetora. Quer procurem, prioritariamente, adequar-se ao original quer busquem cumprir o desiderato da aceitabilidade junto dos destinatários, os translatos aqui reunidos em diacronia constituem uma espécie de núcleo em torno do qual se organizam enquadramentos contextualizadores que visam fornecer informações extratextuais necessárias ao entendimento e fruição do discurso poético quinhentista. Em segundo e último lugar, valeria a pena inverter o sentido da reflexão e indagar até que ponto a receção pela anglofonia poderá revitalizar, na atualidade, o estatuto da literatura portuguesa no contexto multicultural euro-atlântico. Parece não restar dúvidas de que, pelo facto de o inglês ter adquirido a posição de língua franca da cultura contemporânea, lhe cabem funções privilegiadas de intermediação cultural. Em virtude de tal alargamento de horizontes geográfico-literários, encontram-se virtualmente ampliadas as repercussões transnacionais da obra camoniana que poderá encontrar, na anglofonia, um veículo de disseminação e canonização quase à escala planetária. Por conseguinte, os incentivos à consolidação do estatuto de Camões nas literaturas de expressão inglesa talvez devessem merecer a atenção redobrada de quantos hoje se ocupam em promover, além-fronteiras, a imagem do nosso património cultural.

BIBL.: BASSNETT, Susan, «Variations on Translation», *La Lingüística Aplicada a fines del siglo XX : ensayos y propuestas*, Alcalá, 2001; BRAGA, Teófilo, «As traduções inglesas d'Os Lusíadas», *Questões de Literatura e Arte Portuguesa*, Lisboa, s/d; CARDIM, Luís, *Projecção de Camões nas Letras Inglesas*, Lisboa, 1940; ESTORNINHO, Carlos, «O culto de Camões em Inglaterra», *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, pp. 23-24 (1961); id., *Camoniana Inglesa da Biblioteca do Instituto Britânico*, Lisboa, 1972; FLOR, J. Almeida, «The Old Man of Belém: sobre a mais recente tradução inglesa d'Os Lusíadas», HOMEM, R. C. (org.), *Tradução, Ensino, Comunicação*, Porto, 1999; id., «Um Camões lírico para o nosso tempo», *Românica*, 18 (2009); KELSH, H., «Towards a History of Portuguese Literature in English Translation», *Revista de Estudos Anglo-Portugueses*, 10 (2001); LETZRING, Madonna, «The influence of Camoens in English Literature», *Revista Camoniana*, pp. 1-3 (1964-1971); MONTEIRO, George, *The Presence of Camões: Influences on the Literature of England, America and Southern Africa*, Lexington, 1996; id., «Camões and the English», *Portuguese Literary and Cultural Studies*, 9, 2003; MOSER, F. de Mello, «Luís de Camões em Inglaterra», *Estudos sobre a Projeção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Lisboa, 1984; SOUSA, M. L. Machado (org.), *Camões em Inglaterra*, Lisboa, 1992; THOMAS, Henry, *English Translations of Portuguese Books before 1640*, Oxford, 1926; WALTER, Felix, *La Littérature Portugaise en Angleterre à l'époque romantique*, Paris, 1927; WEST, George, «Luís de Camões e o Romantismo inglês», *Revista Portuguesa*, 21 (1938);

id., «A projecção d'*Os Lusíadas* através das traduções inglesas, *Bracara Augusta*, pp. 35-36 (1971-1972).

João Almeida Flor

RECEÇÃO DE CAMÕES NA LITERATURA ITALIANA. A cultura italiana ficou marcada muito cedo pelo fascínio de Camões, e sempre se considerou que o conhecimento do poema épico se tinha difundido na Península Itálica muito provavelmente através das traduções espanholas, em particular as de Bento Caldeira e de Gómez de Tapia, de 1580. É conhecido o soneto de Torquato Tasso *Vasco le cui felici, ardite antenne*, dedicado não só a Vasco da Gama mas também ao poeta d'*Os Lusíadas*, publicado pela primeira vez na edição das *Gioie di rime e prose* do poeta italiano, em 1587, e inserido nas *Rimas* camonianas de 1598. É de há muito que a crítica se interroga acerca da data de redação do soneto: o soneto fazia parte do manuscrito de rimas tassianas, pertencente ao cónego bolonhês Gian Giacomo Amadei, cuja compilação remonta aos anos anteriores a 1579 e cuja atualização, por parte do possuidor, demorou até 1585. É possível, pois, que Tasso tenha tido conhecimento do poema épico de Camões antes de 1579, isto é, antes de qualquer tradução para língua estrangeira, e deve ter composto o famoso soneto antes de 1579. Martinengo (1998) está convencido de que a redação do soneto remonta ao período em que Tasso começou a esboçar a *Gerusalemme* (período que ele julga fixar-se entre 1572-1573 e 1579), pois encontra analogias temáticas, estruturais e lexicais entre *Vasco le cui felici, ardite antenne* e as oitavas «extravagantes» do Canto XV, omitidas na versão final da *Liberata*, bem como entre estas, o soneto tassiano e as últimas quinze oitavas do Canto V d'*Os Lusíadas*. Seja como for e seja em que língua for, Camões e *Os Lusíadas* bem cedo circulam entre os homens de letras italianos. E será principalmente a vertente épica do poeta português, muito mais do que a lírica, a fascinar e intrigar poetas e críticos da Península Itálica.

Apesar de se ir continuamente citando a dívida que, nas primeiras décadas de Seiscentos, Giovanni Battista Marino teria contraído para com o texto épico português (por exemplo, a Oitava 194 do Canto IX do *Adone* é considerada a mais antiga «tradução» d'*Os Lusíadas*, III.119; mas Martinengo (1984) aponta para mais contactos entre a obra do italiano e a

épica e a lírica camonianas) e, apesar de Manuel Faria e Sousa citar uma versão italiana manuscrita d'*Os Lusíadas* nunca encontrada (que teria sido aprontada por um grupo de dissidentes portugueses refugiados em Itália depois da Batalha de Alcântara, em 1580), apenas na segunda metade do século XVII o imortal poema lusitano sai à luz em letras italianas: Carlo Antonio Paggi, advogado genovês, diplomata incógnito da República Lígure junto da corte portuguesa dos Braganças, frequentador assíduo da Academia dos Generosos, em 1658 publica, em Lisboa, a *Lusiada italiana* (na tipografia de Henrico Valente de Oliveira), em oitava rima. Reimpressa logo no ano a seguir, com algumas emendas, a versão de Paggi introduz numerosas interpolações e amplas digressões, como os louvores de Génova (depois de III.15) e de Cristóvão Colombo (depois de X.142) ou, no final do poema, a exaltação do próprio Camões e da Itália.

Muito importante para a difusão do poema português no estrangeiro será, sem dúvida, o monumental comentário a *Os Lusíadas* de Manuel Faria e Sousa (Madrid, Juan Sánchez, 1639), no qual se estabelece o paralelo biográfico e artístico Camões-Tasso, que será *Leitmotiv* de toda a valorização crítica da figura do poeta português em Itália.

Entre a primeira versão italiana impressa e a segunda passa mais de um século: só em 1772, sai anónima, em Turim, uma nova versão em oitavas do poema, publicada pelos Fratelli Reycends. Apenas uma década mais tarde, descobrir-se-á que o autor da tradução fora Michele Antonio Gazano, natural de Alba e ilustre funcionário do reino de Piemonte e Sardenha: foi o seu biógrafo e amigo Giuseppe Vernazza a desvendar o mistério, em 1788. O biógrafo ainda nos informa que Gazano queria dedicar o seu trabalho a Metastasio, mas que este — interpelado por carta — recusou.

Todavia, entre uma e outra tradução, a fama de Camões em Itália continuou a alastrar-se: são prova disso as páginas dedicadas ao poeta português no ensaio de Giulio Beccelli, *Della novella poesia* (1732), no qual o crítico traduz, muito provavelmente do original português (e será, ao que parece, a primeira tradução italiana de composições líricas camonianas), os sonetos *Alma minha gentil que te partiste* e *Sete anos de Pastor Jacob servia*. Ao paralelismo Camões-Tasso, a partir de agora, acrescentar-se-á, para a vertente lírica, a comparação Camões-Petrarca, que marcará toda e qualquer apreciação dos versos não épicos camonianos,

até aos nossos dias. Ainda no século XVIII, a Lírica camoniana chama a atenção de alguns círculos romanos e o poeta português é incluído na coletânea *Poesie di ventidue autori spagnoli del Cinquecento*, que o jesuíta catalão (mas nascido em Palermo) Juan Francisco Masdeu apresenta em versão original e com tradução italiana (MASDEU, Juan Francisco, *Poesie di ventidue autori spagnoli del Cinquecento*, Roma, Luiji Perego Salvini, 1786).

A apreciação da figura de Camões em Itália, no século XIX, está fortemente influenciada pelas especulações em torno da épica que se iam desenvolvendo em França e na Alemanha: Voltaire, por um lado, com o *Essai sur la poésie épique* (1732) e, por outro, tanto Friedrich Schlegel, com a *Geschichte der alten und neuen Literatur* (1815), como Friedrich Bouterwek, com *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (1801-1819), serão os paradigmas entre os quais se inscreve a valorização do poema português. Rejeitando as ideias de Voltaire em matéria épica e apropriando-se da interpretação romântica do poema propalada por Schlegel e Bouterwek, os intelectuais italianos «instrumentalizaram» *Os Lusíadas*, utilizando-os em favor das suas ideias nacionalistas.

Não é por acaso que no século XIX proliferam as traduções parciais do poema (cantos ou episódios isolados) e as intervenções críticas acerca da biografia camoniana, do poema e da história da literatura portuguesa em geral, na qual é normalmente destinado a Camões um lugar de relevo. Na hora das revoluções independentistas e unionistas em Itália, e na hora do desabrochar do romantismo, Camões suscita grande interesse entre os círculos intelectuais, filosóficos e carbonários italianos, seja como símbolo das vítimas de um poder monárquico absolutista e degenerescente, surdo e ingrato para com os artistas e a cultura seja como paradigma do poeta subjugado pelo *furor* criativo e devastado por paixões ardentes e irremediáveis. Apesar de Karl Rosenkranz (*Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie*, 1833 — texto conhecido em Itália bem antes da sua tradução por De Sanctis, em 1850) identificar justamente no sofrimento e na contradição interna os dois aspetos a realçar na obra lírica camoniana, relativamente ao cânone romântico, será principalmente o intuito patriótico do poema a interessar os círculos liberais italianos, empenhados, nessa altura, na formação da noção de pátria, em vista da unificação da Península.

Camões entra no cânone literário europeu já no princípio do século XIX, desde quando Vittorio Alfieri (*La vita scritta da esso*, 1803, cap. 31) inclui o nome do poeta português entre os vinte e quatro «antigos e modernos» mais representativos da história da humanidade, encabeçados por Homero, gravados no colar de uma fantástica «Ordem», que o escritor italiano imagina forjar para sua própria condecoração. Igualmente, Giovanni Berchet, na sua *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo* (1816), reserva ao nome de Camões um lugar entre Homero, Shakespeare, Calderón, Racine e Schiller. Também Ugo Foscolo, na sua segunda lição londrina, se refere a Camões propalando os *topoi* biográficos caros à estética romântica (os do poeta-soldado, inspirado e patriota, que morre pobre e esquecido, depois de ter salvado o manuscrito do poema num naufrágio) e inserindo-o na tríade da épica moderna, entre Tasso e Milton. Todo o primeiro círculo romântico que se reunia em volta de *Il Conciliatore* celebra em Camões os conceitos de pátria, nação e liberdade individual. Na própria revista (I, 3, 1818) aparece a recensão à edição d'*Os Lusíadas* do Morgado de Mateus, assinada pelo internacionalmente conceituado intelectual suíço Simonde de Sismondi, que incidirá muito na

difusão da faceta eminentemente patriótica do poema português. Agradará tanto esta posição que este mesmo texto será incluído entre os preliminares da tradução italiana d'*Os Lusíadas* de 1821 (de que mais adiante falaremos). O próprio Simonde de Sismondi já antes tinha tecido considerações elogiosas sobre a literatura portuguesa, tendo inclusivamente inserido uma biografia camoniana no seu *De la littérature du midi de l'Europe* (Sismondi, Paris, Chapelet, 1813). Influenciado por Sismondi, também Giacomo Leopardi dedica algumas reflexões a *Os Lusíadas* (no *Zibaldone*, compilado entre 1821-1829 e publicado em 1898). Não se sabe ao certo se Leopardi terá lido integralmente *Os Lusíadas* (apesar de possuir um exemplar da tradução de Nervi, de 1821, e uma edição original do poema, de 1827), mas, no quadro das suas especulações sobre a épica moderna, dedica ao poema português numerosas notas, considerando-o, na esteira dos críticos românticos (Schlegel, Bouterwek, Sismondi), a expressão máxima da consciência nacional. Todavia, mantém algumas reservas sobre a sua natureza épica, já que nele se cantam acontecimentos cronologicamente demasiado próximos, contradizendo, nisso, as regras clássicas. Para superar esta aparente rutura com o modelo proposto pela retórica clássica, Leopardi indica como garantia da «epicidade» do poema a projeção desses mesmos acontecimentos num espaço geográfico longínquo: a «distanciação» própria da épica realizar-se-ia, n'*Os Lusíadas*, a nível espacial e não cronológico.

Além das traduções integrais do poema (de que adiante falaremos) ou de episódios isolados, os intelectuais italianos procurarão na própria biografia camoniana matéria de inspiração para as suas obras. O mito camoniano difunde-se a tal ponto entre os homens de cultura românticos e liberais da primeira metade de Oitocentos que, justamente neste período, a familiaridade com a figura do poeta-soldado, que canta uma pátria tanto amada quanto ingrata, que sofre de uma paixão amorosa dilacerante e que «morre com a pátria», produz uma grande quantidade de obras, tipologicamente diversas, do melodrama à tragédia e até ao folhetim, cujos títulos remetem para o nosso poeta — ou melhor, para a ideia que os Italianos dele tinham. Antonio Simon Sografi (*Camoens*, Pádua, 1818), Leone Fortis (*Camoens, Poeta e Ministro*, Pádua, 1850 — talvez plágio da peça francesa *Camoens* por Victor Perrot e Armand du Mesnil, Paris,

1845), outra vez Leone Fortis (*Le ultime ore di Camoens allo spedale di Lisbona*, Pádua, 1854 — que foi até traduzida para português por José da Silva Mendes Leal, Lisboa, 1860), Domenico Bolognese (*Camoens*, Nápoles, 1873), entre outros, romanceiam uma biografia já de per si romanceada. Nestas obras, surgem improváveis D. Sebastões, amigos íntimos do poeta, improprobabilíssimas Catarinas de Ataíde (ou Elviras...) casadas à força com malvadíssimos filocastelhanos duques de Soria, as quais — tornadas monjas e piedosas enfermeiras — acolhem nos braços o último alento de vida de Camões, que, no hospital de Lisboa, morre ou de consumpção ou por mão do próprio duque de Soria, enquanto os castelhanos invadem o quarto! Em todas elas, é a figura do poeta que quer salvar a pátria da dominação estrangeira e o sentimento da independência nacional que dessa figura emana. E não faltam, ainda, na mais pura fé carbonária do período, ataques diretos contra a Inquisição e a Igreja. Em 1847, surge até o folhetim *Luigi Camoens*, por Pietro Pesce, com ilustrações — péssimas, aliás — de Francesco Gonin, na revista turinesa *Il mondo illustrato* (folhetim reproposto, em 1864, e anónimo, na revista milanesa *Emporio pittoresco*).

Mas não é apenas a biografia camoniana a despertar o interesse dos intelectuais italianos; também temas paralelos à vida de Camões, relacionados com a viagem de Vasco da Gama ou com a figura de D. Sebastião, aguçam a fantasia de dramaturgos e músicos, nesse período. Primeiro entre os outros, realce-se Eugène Scribe que, com Gaetano Donizetti, representa em Paris o melodrama *Don Sebastiano* (1843), reposto no Teatro São Carlos, em 1845 e na Scala de Milão, em 1847.

Cabe recordar, também, quantos dramas e melodramas se escrevem e se representam em Itália livremente inspirados no episódio camoniano de Inês de Castro, já a partir do século XVII. Remontam efetivamente às primeiras décadas de Setecentos as traduções da tragédia de Antoine Houdar de La Motte (*Inès de Castro*, 1723), mas é a reelaboração do mito pelo jesuíta castelhano Juan Colomez, emigrado em Itália (*Agnese di Castro*, Livorno, 1781), que inicia um rico filão de dramas inspirados na trágica morte da amante de D. Pedro, elaborados por personalidades ligadas aos ambientes revolucionários e liberais: Giovanni Greppi, *Don Pietro di Portogallo* (1792); Davide Bertolotti, *Ines de Castro*, 1826;

Gioachino Napoleone Pepoli, *Ines de Castro* 1855, etc. — só para citar alguns e sem mencionar os melodramas.

A primeira nova versão integral d'*Os Lusíadas* dos inícios do século XIX (Roma, V. Poggioli, 1804) é em prosa, anónima, e baseada na tradução francesa, também em prosa, de Duperron de Castera (1735). O que é interessante, nessa versão italiana, é que foi publicada numa coleção destinada ao grande público (*Biblioteca piacevole*) — prova de que o poema já tinha ultrapassado os restritos âmbitos dos círculos intelectuais.

Segue-se-lhe uma nova tradução em oitavas, por mão de Antonio Nervi (Genova, Stamperia della Marina e della Gazzetta, 1814), reeditada várias vezes (em 1821, duas vezes em 1828, e em 1830, 1847 e 1882), até de modo fraudulento (a segunda edição autoral será a de 1830, como adiante veremos). Está demonstrado que, como a precedente, também a tradução de Nervi não foi conduzida sobre o original, pois Nervi não conhecia o português: apresenta-se mais como uma paráfrase livre do poema camoniano, a partir das versões francesas do texto — seja a já citada de Duperron de Castera seja a posterior de Jean-François de La Harpe (1776). Mesmo assim — e apesar dos erros e dos acrescentos arbitrários —, o texto camoniano de Nervi teve um notável sucesso.

De facto, em 1821 sai uma nova edição da tradução de António Nervi, em Milão (Società dei Classici Italiani), à revelia do próprio autor, que só é mencionado no frontispício. Pelo contrário, será mencionado, provavelmente com o intuito de conferir ao texto maior autoridade, o padre Benedetto Solari (dominicano, precursor dos ideais liberais, no final do século XVIII), na sua suposta qualidade de revisor da tradução. A referência ao padre Solari demonstra qual era o objetivo da operação e de como a receção em Itália da obra camoniana se inscrevia num movimento ideológico e político bem preciso. Esta edição tem, de facto, grande relevo cultural, pois inclui como paratextos, além de algumas gravuras, uns aparatos críticos já publicados anteriormente, da autoria de intelectuais de renome: a biografia de Camões por Madame de Staël (publicada na *Biographie Universelle*, em 1811, rica de todos os *topoi* que a sensibilidade romântica iria apreciar, como sejam a feição genial do seu fazer poético, a paixão amorosa, o apego à pátria, a pobreza e mendicância do último período, ...); uns acrescentos a tal biografia e umas notas críticas assinadas por um certo «Signor Villenave» (em que se dá conta não apenas

do consagrado binómio Camões-Tasso, mas, sobretudo, de todos os outros géneros, além do épico, cultivados por Camões); a recensão à edição do Morgado de Mateus de Simonde de Sismondi, aparecida três anos antes no *Conciliatore*; o juízo crítico do jesuíta espanhol Juan Andrés (o qual se concentra na temática do poema — proporcionando novos binómios, a saber Camões-Ulisses e Camões-Eneias — e se dedica à apreciação estilística das oitavas); e, por fim, as notas aos cantos por Davide Bortolotti (o mesmo que, em 1826, escreveria a tragédia *Inês de Castro*, inspirada no episódio d'*Os Lusíadas*, como já se disse). É uma operação editorial de grande alento, conjugando praticamente tudo o que então se conhecia acerca do poema e do seu autor.

Só em 1830, Antonio Nervi publicará a sua verdadeira segunda edição, emendada, à qual acrescenta uma introdução em que ilustra as ações de saqueio de que foi vítima: nela esclarece também o papel do padre Solari na sua tradução, redimensionando muito o peso do padre dominicano a esse respeito.

Depois de Nervi, Alessandro Briccolani publica, em 1826, na tipografia Firmin Didot de Paris (a mesma que tinha publicado a edição d'*Os Lusíadas* do Morgado de Mateus), uma nova tradução em oitava rima do poema épico camoniano, muito elogiada por Simonde de Sismondi na terceira edição da *Littérature du midi de L'Europe*, de 1829.

Esta tradução, mais fiel ao texto camoniano, conduzida a partir do original, desencadeia uma animada *querelle* entre os críticos favoráveis à fidelidade de Briccolani e os mais inclinados para a poeticidade de Nervi: e, nisso, entre outros, se defrontam anonimamente os críticos de *Il Gondoliere* de Veneza (1834) e o autor do artigo *Olla podrida / Del Camoens e dei suoi traduttori*, aparecido em *Il Subalpino* de Turim, em 1839.

Algumas décadas mais tarde, em 1862, sai mais uma tradução em verso do poema épico, gizada pelo intelectual revolucionário Felice Bellotti (Milão, Carlo Branca), recenseada em termos lisonjeiros por intelectuais do calibre de Carlo Cattaneo ou Giacomo Zanella. A tradução sai póstuma, graças ao amigo Giovanni Antonio Maggi, o qual informa que Bellotti trabalhou a partir da edição original do poema levada a cabo pelo Morgado de Mateus; também a biografia nela incluída reflete a impressa na edição de Sousa-Botelho, à qual, todavia, Bellotti acrescenta informações

recolhidas em outros textos biográficos como o de John Adamson, publicado no *Quarterly Review* (n.º 53, 1822). Essa nova edição do poema tem, ainda, a função de levar outra vez à atenção da crítica o próprio texto d’*Os Lusíadas* e a biografia histórica do seu autor, já que — como vimos — a vida de Camões tinha sido alvo de muito fantasiosas recriações literárias.

Ao virar da metade do século, o apelo a Camões esmorece um pouco. É que a «Itália estava feita» e Camões já «não servia» tanto à causa dos patriotas. Todavia, o centenário camoniano de 1880 revigora o interesse pelo poeta português, não tanto e não só pela vertente épica (sai uma nova tradução: a de Carlo Bonaretti, em hendecassílabos soltos — Livorno, P. Vannini e F., 1880, reimpressa também pela editora Salani, em 1925 e ainda em 1963), mas também pela lírica. Seguem-se numerosos e importantes ensaios críticos sobre o poema épico, o poeta e a sua poesia lírica por literatos da estatura de Angelo de Gubernatis, Raffaele Cardon, Girolamo Ardizzone, Antonio Padula entre outros, além dos já citados Cattaneo e Zannella.

A propósito de poesia lírica, Marco Antonio Canini, exatamente por ocasião do centenário camoniano, compila uma antologia de poesia amorosa de autores de diversos países, e nela inclui sonetos camonianos, redondilhas e fragmentos de elegias, traduzidos para italiano (*Il libro dell’amore*, 1885-1890), repondo a faceta petrarquista e neoplatonizante na fruição italiana dos versos camonianos.

O que é curioso é que, a partir desse período, Portugal se torna a sede de edição de muitíssimas das traduções camonianas em língua italiana, estimuladas e geridas por operadores culturais e por diplomatas aí residentes. É o caso, por exemplo, da coleção de sonetos publicada na revista *Círculo Camoneano* do Porto, cuja escolha e tradução são da responsabilidade de Giuseppe Cellini, pintor, ilustrador e professor de Belas-Artes em Lisboa, o qual apresenta mais uma antologia de traduções de sonetos numa publicação romana de 1899 (*Poesie portoghesi*, Società Dante Alighieri).

Mas será Prospero Peragallo, sacerdote genovês, historiador e biógrafo de Cristóvão Colombo, durante a sua estada em Lisboa, que oferecerá as mais ricas amostras de traduções da lírica de Camões, em 1885 (editadas por Francisco Arthur da Silva) e em 1890 (edição da Imprensa Nacional),

preferindo a faceta moralizante da produção lírica camoniana. De regresso a Itália, além de alguns episódios d'*Os Lusíadas*, publica em Génova (Papini e Figli) o *Mazzolino di poesie portoghesi e sivigliane* (1900), no qual propõe novos sonetos e outras produções líricas do poeta português, traduzidas para italiano.

Entretanto, em finais de Oitocentos, em Nápoles, é fundada a Società Luigi Camoens per la diffusione degli studi portoghesi in Italia, pelo conceituado intelectual Antonio Padula, que mantinha estreitas relações com o então cônsul português em Génova Joaquim de Araújo, com Antero de Quental e com outros famosos homens de cultura lusitanos. Esta mesma Società — cujo objetivo é justamente a investigação literária e a tradução de obras de autores lusitanos — será a promotora de numerosas traduções de excertos d'*Os Lusíadas* e de líricas camonianas, publicadas nas *Actas* da própria sociedade. Além de importantes estudos da autoria de Antonio Padula (*Camoens e i nuovi poeti portoghesi*, 1896; *Camoens petrarchista*, 1901; *Il Portogallo nella storia delle civiltà*, 1903), que repropõem a figura de Camões como símbolo do génio da nação, à sombra da Società, nasce também a monumental edição em italiano dos *Sonetti* camonianos (1913), por obra de Tommaso Cannizaro, na qual o tradutor siciliano recolhe o *corpus maximum* de mais de quatrocentos sonetos, conforme com a edição de Teófilo Braga, de 1873. Esta publicação, saída dos prelos da prestigiosa Editora Laterza de Bari, representa um *unicum* na história da receção da poesia lírica camoniana em Itália. Nunca mais (até agora) — e nunca antes —, se realizou uma operação de divulgação camoniana de tão amplo alento, na língua de Dante.

Com o século XX, muito lentamente, Luís de Camões encaminha-se para o seu destino definitivo: o mundo académico. O interesse pelo poeta português mantém-se vivo, de facto, principalmente a nível escolar e universitário: não faltam, até aos anos setenta, as antologias não apenas d'*Os Lusíadas*, mas também da lírica, para uso dos liceus e das faculdades de letras. Apesar de algumas repropostas de teor nacionalista mais populistas, durante o período fascista, a obra camoniana circulará quase exclusivamente no ambiente universitário, que ultrapassará.

Abre a série novecentista das traduções do poema épico o filólogo Silvio Pellegrini que, através da editora UTET de Turim, propõe a versão em prosa d'*Os Lusíadas*, em 1934 — reeditada, revista e emendada, em 1966.

Como bom filólogo, interessa-se também pela poesia lírica camoniana, estudando em particular as suas fontes, como nas *Liriche di Luís de Camões scelte e commentate da Silvio Pellegrini*, saídas em Modena, em 1951 (editora Mucchi). O texto proposto por Pellegrini, porém, é em língua original e, portanto, esta antologia não ultrapassa o âmbito erudito das salas universitárias. Só depois da sua morte, se descobriram e publicaram (na revista *Studi mediolatini e volgari*, de Pisa, XXVI, 1978-1979) algumas traduções de poesia camoniana que o ilustre filólogo tinha elaborado ao longo da sua carreira.

Importantíssimos estudos são dedicados a Camões entre as décadas de 30 e 50, visando, por um lado, restituir a tradicional imagem schlegueliana e romântica do poeta português, e, por outro, inserir a sua obra na inter-relação das fontes trovadorescas e petrarquistas europeias: por exemplo, Camillo Guerrieri Crocetti, *La lirica del Camoens* (1934); Giulio Bertoni, *Introduzione allo studio dei Lusíadas* (1940); Arturo Farinelli, *Camões e i poeti d'Italia* (1940); do mesmo, *Il Petrarca fra gli Ispani e i Lusitani* (1948); e os inúmeros trabalhos de Giuseppe Carlo Rossi, o primeiro titular em Itália de uma cátedra de Literatura Portuguesa, na Universidade de Nápoles. Seguir-se-ão as contribuições críticas, a partir dos anos 70, de filólogos ilustres como Aurelio Roncaglia, Giuseppe Tavani e Luciana Stegagno Picchio.

Depois da tradução de Pellegrini, Mercedes La Valle elaborará, para as edições Guanda de Parma, uma nova versão do poema, em verso, publicada em 1965.

As celebrações do quarto centenário da publicação d'*Os Lusíadas* de 1972 provoca, também em Itália, uma nova vaga de interesse pelo poeta português. Remontam justamente a esse ano duas traduções em oitava rima: a de Enzo di Poppa Vòlture (Florença, Sansoni) e a de Riccardo Averini (Milão, Mursia). Como tinha acontecido no princípio do século, também os dois homens de letras que se dedicaram à divulgação em italiano da obra camoniana estão intimamente ligados a organismos com sede em Portugal, e será mesmo em Lisboa que publicarão muitas das suas traduções.

Enzo di Poppa Vòlture foi responsável por numerosas traduções de autores portugueses, saídas nos anos cinquenta e sessenta: de Gil Vicente a Almeida Garrett, de Camões a Francisco Manuel de Melo, a António

Nobre, etc. Antes da aparição no mercado editorial da sua versão integral d'*Os Lusíadas*, já ele tinha publicado fragmentos da mesma na revista do Instituto Italiano de Cultura em Lisboa (*Estudos Italianos em Portugal*, XX, 1961).

Riccardo Averini, durante doze anos diretor do Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, docente de História da Arte Moderna na Universidade Nova da capital portuguesa, historiador e crítico de arte, bem como tradutor das líricas de Camões (publicadas, numa edição bilingue, justamente com a chancela do Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, em 1979), proporciona-nos a mais elegante versão do poema épico jamais elaborada na nossa língua.

Do ponto de vista da fruição estética, de facto, a versão d'*Os Lusíadas* de Poppa Vòlture não é comparável com a ligeireza e a poeticidade da tradução de Riccardo Averini. Apesar de aquela estar mais próxima do texto camoniano do que a de Averini (muitas vezes, Averini modifica profundamente as oitavas originais), apresenta contudo passagens de difícil compreensão, sendo ainda as rimas substituídas amiúde por meras assonâncias, aliteraões ou outros recursos compensatórios (de que o próprio tradutor nos avisa, na introdução). Pelo contrário, Averini reproduz o ritmo do hendecassílabo camoniano; consegue (mesmo «forçando» o texto original, sem todavia o distorcer completamente) manter a prosódia, as rimas, as mensagens implícitas; ultrapassa os numerosos obstáculos sintáticos e lexicais com grande proficiência, demonstrando uma profunda sensibilidade musical e poética.

A versão de Averini foi reeditada também em 2001, quando a Biblioteca Universale Rizzoli decidiu incluir *Os Lusíadas* na sua coleção das obras mais relevantes de todos os tempos e países do mundo. O intuito desta edição (levada a cabo por Giuseppe Mazzocchi e Valeria Tocco) foi dúplice: por um lado, propor-se como instrumento de trabalho cientificamente autorizado para estudantes e investigadores universitários; por outro, fornecer as coordenadas básicas para uma leitura documentada do poema, por parte de um público heterogéneo. Por isso, inclui não apenas a tradução italiana mas também o texto original (e é a primeira vez que uma edição d'*Os Lusíadas* em Itália apresenta também o texto português ao lado), um amplo e diversificado aparato de paratextos (desde a biografia à questão textual, desde a história das traduções para italiano à

antologia da crítica, sinopses dos cantos, mapas, etc.) e as notas críticas aos cantos.

Menos sorte teve, entretanto, a poesia lírica. Escassas e episódicas são as suas traduções nos nossos dias, geralmente incluídas em miscelâneas coletivas dedicadas à literatura lusófona (por exemplo, a *Antologia della letteratura portoghese. Testi e traduzioni*, organizada por Giovanni Ricciardi e Roberto Barchiesi (Napoli, Tullio Pironté Editore 1998); ou *Poesia straniera. Portoghese e Brasiliana*, gizada pela saudosa Luciana Stegagno Picchio para «La biblioteca di Repubblica», em 2004. Apenas por ocasião das celebrações petrarquistas de 2004 se procedeu a novas traduções — sempre poucas, sempre ocasionais — da poesia lírica camonianiana, como exemplo mais requintado e acabado de reformulação da tradição italiana em terra lusa: é o caso de *Lirici Europei del Cinquecento. Ripensando la poesia di Petrarca*, da editora Rizzoli (BUR), em que Roberto Mulinacci apresenta ao público cinco sonetos camonianos e uma elegia, em versos soltos; ou os dois tomos da revista *In forma di parole* dedicada a Petrarca na Europa, em que Valeria Tocco insere Camões num itinerário do petrarquismo português que vai de Sá de Miranda até Francisco de Pina e Melo, apresentando uma escolha de oito sonetos camonianos na versão original, acompanhados das respectivas traduções, que procuram respeitar a métrica e a rima.

De 1972 até hoje não houve novas traduções d’*Os Lusíadas* e, no que diz respeito à lírica, como se viu, a divulgação em italiano não é muito abrangente. Camões — como Portugal inteiro, aliás — está fora dos horizontes do grande público italiano, ainda que a sua presença se mantenha bem viva nos circuitos académicos, despertando, mesmo que timidamente, o interesse de investigadores que não são propriamente lusitanistas mas italianistas, historiadores e comparatistas. Talvez a comunidade académica esteja a voltar a dar-se conta de que, como afirmava Philarète Chasles, citado por Vegezzi-Ruscalla, na recensão à edição d’*Os Lusíadas* do Visconde de Juromenha (*Rivista Contemporanea*, XXIV, 1861), Camões «vale mesmo toda uma literatura».

BIBL.: BERARDINELLI, Renata Cusmai, «Camões e i giornali italiani dell’Ottocento: un’immagine stereotipata», *Quaderni portoghesi*, 7-8, 1980, pp. 241-256; CHAVES, Henrique de Almeida, *O Mito de Camões em Itália*, Lisboa, Colibri, 2001; MANUPPELLA, Giacinto, *Camoniana Italica*.

Subsídios Bibliográficos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1972; MARTINENGO, Alessandro, «Fortuna di Camões in Itália», *Os Lusíadas: Estudos sobre a Projecção de Camões em Culturas Estrangeiras*, Lisboa, Academia das Ciências, 1984, vol. III, pp. 261-289; id., «Il sonetto di Torquato Tasso a Vasco da Gama e Camões. Note di commento e proposito di datazione», in MAIER-TROXLER, Katharina e MAEDER, Costantino (orgs.), *Fictio poetica. Studi italiani in onore di Georges Günter*, Firenze, Franco Cesati, 1998, pp. 131-140.

Valeria Tocco

RECEÇÃO DE CAMÕES NA LITERATURA NORTE-AMERICANA. Dentro do conhecimento atual pode dizer-se que o ponto alto da receção de Camões nos EUA foi a segunda metade do século XIX, quando a sua obra é citada por, e influencia, alguns dos grandes nomes da Literatura Norte-Americana como Emily Dickinson, Edgar Allan Poe e Herman Melville. A primeira tradução d'*Os Lusíadas* em inglês foi realizada por Sir Richard Fanshaw (1655) e, embora outras posteriores, tal como a de William J. Mickle (1776), estivessem disponíveis, continuou sendo preferida. A primeira tradução de versos de Camões publicada nos Estados Unidos será talvez a de quatro sonetos publicados sob pseudónimo por Richard Henry Wilde (1821), mas não assume relevo para o conhecimento de Camões por parte de outros escritores. Sem dúvida, a receção de Camões nos Estados Unidos até ao século XX é condicionada, em grande parte, pelas relações dos escritores norte-americanos com congéneres ingleses, o que hoje em dia, em parte, talvez se mantenha ainda.

O alcance da receção de Camões nos Estados Unidos não tem sido propriamente cuidado e além de ensaios dispersos da autoria de Norwood Andrews Júnior, o único estudo mais aprofundado foi feito por George Monteiro no seu livro *The Presence of Camões: Influences on the Literature of England, America, and Southern África* (1996). Mesmo assim pode-se dividir a receção de Camões em três áreas distintas: erudita, popular, e crítica. Destas praticamente nada se sabe no que diz respeito à receção popular mas, assim como se pode apontar para alguns poetas de menor renome com uma ligação a Camões, dever-se-ia pensar na influência de Camões junto a poetas imigrantes. No que diz respeito à receção erudita, isto é, por parte de escritores famosos, destaca-se a influência que Camões teve em Herman Melville, já que as referências a

Camões no caso de outros escritores são bem mais esparsas e provavelmente indiretas, como é o caso de Emily Dickinson, cujo interesse em Camões proviria do seu conhecimento da poesia de Elizabeth Barrett Browning. No que diz respeito a Edgar Allan Poe, George Monteiro chega a considerar não ser exagerado ver-se a influência de Camões nas várias «Leonoras» de Poe, quer seja a ausente «Lenore» de relevo em *The Raven* quer seja a heroína do conto *Eleanora*, mas, numa recensão recente à tradução de sonetos de Camões feita por William Baer (2005), o mesmo apela para mais sobriedade já que só se encontra uma referência direta a Camões nos escritos de Poe.

Paradoxalmente, ou talvez não, *Os Lusíadas* parecem ter despertado muito menos atenção do que a lírica. Se, por um lado, se poderia pensar que a exaltação nacionalista da épica, e até a sua ênfase na coletividade como portadora de heroísmo, atrairia a atenção de uma nação cuja constituição começa precisamente por afirmar-se como povo («We the people»), por outro a celebração do papel de Portugal no início do imperialismo moderno não seria o motivo mais apropriado para uma nação cuja «Declaração de Independência» reforça exatamente a justiça inerente na reivindicação de autonomia relativamente ao poder metropolitano. Assim, e também devido ao facto de a épica como género literário ter caído mais ou menos em desuso, não admira que se possa apenas apontar para uma épica com alguma relação a *Os Lusíadas*, a *Columbiad* (1807), obra do poeta Joel Barlow, que teria tomado conhecimento de Camões através de William Hayley. No entanto, o espírito grandioso da épica e a sua ênfase no mar, seriam transferidos para a prosa de Melville, e vários estudos traçam as relações entre Camões e Melville. Além de uma possível identificação da grande baleia branca com o Adamastor, é de salientar que Melville também é autor de um poema em duas partes relacionado com Camões, *Camoëns* e *Camoëns in the Hospital*, publicado pela primeira vez em 1924. Melville possuía várias traduções de Camões e tinha conhecimento direto tanto da épica como da lírica. Além disso, é possível inferir também das suas anotações que Melville veria afinidades entre a sua condição e a de Camões. De todos os escritores norte-americanos, foi possivelmente Melville quem mais sentiu a influência de Camões e quem teve mais conhecimento direto da sua obra. Como curiosidade, note-se ainda o facto de Ezra Pound em *The Spirit of*

Romance (1910) também se referir a Camões mas de maneira completamente negativa, julgando que este seria simplesmente uma expressão do seu tempo, sem qualquer poder ou efeito mágico de poesia e sem qualquer reflexão filosófica, sendo inferior a Milton.

No caso da receção crítica deve-se distinguir entre o século XIX e o século XX já que apresentam situações diferentes. No século XIX, a figura mais importante para a disseminação de Camões nos Estados Unidos é, sem dúvida, Henry Wadsworth Longfellow, que inclui Camões na sua antologia crítica, *Poets and Poetry of Europe* (1844) e também em *Poems of Places* (1874). O trabalho de Longfellow teve grande repercussão e é de assinalar o facto de ter decidido incluir a Literatura portuguesa, e de ter destacado Camões, incluindo passagens d'*Os Lusíadas*, e vários exemplos da lírica. George Monteiro refere a preferência de Longfellow pela épica, o que talvez se possa ver a par com a importância dada a Camões e a *Os Lusíadas* por outro grande estudioso da época romântica, Friedrich Schlegel. No início do século XX, curiosamente, é um brasileiro, o embaixador Joaquim Nabuco quem chama a atenção para Camões. A sua palestra sobre Camões, salientando a importância do poeta em termos do espírito Americano e pronunciada na Universidade de Yale, chegou a ser relatada num artigo de Elizabeth L. Cary, «Camoens, Poet of the New World» publicado no *New York Times* (8-08-1908). De resto, no século XX, o que se nota é o estudo especialista de Camões, dirigido principalmente a outros camonistas, sendo de destacar a figura de Thomas R. Hart pelas suas variadas publicações. Poder-se-ia igualmente mencionar Jorge de Sena, já que o poeta e especialista de Camões viveu e escreveu parte saliente da sua obra nos Estados Unidos, podendo afirmar-se que como tal deve ser incluído na receção crítica de Camões nos EUA.

Não há dúvida de que a presença de Camões nos Estados Unidos se tem vindo a afirmar cada vez mais. Basta verificar a base de dados da Modern Language Association (MLA), onde se encontram quase mil referências a Camões. Obviamente que tal estatística deve ser vista com cuidado devido quer à insuficiência da base de dados sobre literaturas não anglófonas quer ao facto de incluir muitas publicações oriundas de outros países. Mas embora Camões esteja muito longe de Shakespeare (quase quarenta mil referências), já se aproxima de Tasso, por exemplo (com quase mil e quinhentas). Assim, Camões, embora relativamente menos conhecido,

certamente ocupa um lugar canónico. Mais importante do que essas referências, é o facto de Camões estar de novo a ocupar a atenção nos Estados Unidos, quer pela parte da crítica — veja-se o número recente (9) da revista *Portuguese Literary and Cultural Studies*, ou ensaios sobre Camões e considerações pós-coloniais da autoria de Jonathan Crewe (1999) Lawrence Lipking (1996) e Nicholas Meihuizen (2007) — quer através de novas traduções. Se até ao século XX o público norte-americano dependia das traduções feitas em Inglaterra, no século XX essa situação inverteu-se e as traduções americanas assumem maior preponderância, seja a tradução d’*Os Lusíadas* da autoria de Landeg White e publicada com grande visibilidade na série de «Clássicos Mundiais» da Oxford University Press (1997) seja as mais recentes edições da Lírica da autoria de Landeg White (2002), William Baer (2005) e Richard Zenith (2009). Através destas novas traduções pode-se esperar uma renovada e mais ampla influência de Camões nos Estados Unidos.

BIBL.: BAER, William, *Luis de Camões: Selected Sonnets: A Bilingual Edition*, Chicago, University of Chicago Press, 2005; CREWE, Jonathan, «Recalling Adamastor: Literature as Cultural Memory in “White” South Africa», in BAL, Mieke (ed. e introd.), CREWE, Jonathan (ed.), SPITZER, Leo (ed.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Hanover, New Hampshire, University Press of New England, 1999; LIPKING, Lawrence, «The Genius of the Shore: Lycidas, Adamastor, and the Poetics of Nationalism», *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, 1996, Mar; 111(2), pp. 205-221; MEIHUIZEN, Nicholas, *Ordering Empire: The Poetry of Camoes, Pringle and Campbell*, New York, Peter Lang, 2007; MONTEIRO, George, *The Presence of Camoes*, Lexington, Kentucky, University Press of Kentucky, 1996; WHITE, Landeg, *The Collected Lyric Poems of Luis de Camoes*, Princeton, Princeton University Press, 2002; id., *The Lusíads*, New York, Oxford University Press, 1997; ZENITH, Richard, *Luis de Camoens. Sonnets and Other Poems*, Dartmouth, Mass., University of Massachusetts Dartmouth, 2009.

Paulo de Medeiros

RECEÇÃO DE CAMÕES NA LITERATURA RUSSA. A história da receção da obra de Camões pela cultura russa conta aproximadamente dois séculos e meio. Com o decorrer do tempo evoluiu não só a apreciação da sua poesia mas também a atitude perante a personalidade do criador d’*Os Lusíadas*. Esta evolução integra-se na história do pensamento estético e artístico russo. A personalidade de Camões e a perceção da sua poesia não

constituem uma ideia rígida, formada de uma vez para sempre; transformaram-se com o desenvolvimento da cultura russa. Falamos de Camões no quadro do Classicismo, Sentimentalismo, Romantismo e, finalmente, da conceção moderna da sua obra.

O primeiro escritor russo que prestou atenção à obra de Camões foi M. V. Lomonossov (1711-1765).

Na Rússia do século XVIII o interesse pelo poeta português e pelo seu poema foi um fenómeno natural ligado ao processo de desenvolvimento histórico do país e aos problemas que surgiram naquela época em relação à cultura russa.

Em meados do século XVIII, o estilo dominante na literatura russa foi o Classicismo. As reformas socioeconómicas do czar Pedro I, empreendidas com o fim de superar o atraso do país, as vitórias da Rússia na Guerra do Norte (1700-1721) e o processo de povoamento ativo do território da Sibéria prepararam as condições para a Rússia se transformar numa grande potência mundial. A «europeização» efetuada pelo czar Pedro I modificou consideravelmente a vida ideológica e artística da sociedade russa. A série de transformações no domínio da cultura, como a criação de escolas laicas, a ampliação das relações culturais com os países da Europa ocidental, o desenvolvimento da imprensa e a fundação da Academia das Ciências em 1725, deu um impulso decisivo à evolução da literatura, da filosofia e da ciência.

Os escritores russos do século XVIII aderiram ao movimento europeu do Iluminismo e aceitaram os seus princípios.

O Classicismo, que na Rússia se uniu ao Iluminismo e dele recebeu os princípios ideológicos, correspondia ao desenvolvimento histórico do país no começo do século XVIII.

A criação de uma nova estética racionalista capaz de servir de base à literatura russa exigiu a solução de dois problemas estético-literários: a criação de géneros e da linguagem e do estilo adequados. Nas obras dos teóricos da poesia do Classicismo — o tratado de V. K. Trediakovski (1703-1769) *Novo e Breve Método de Compor Versos Russos* (1735), as *Epístolas* (1748) de A. P. Sumarokov (1717-1777) e a *Retórica* (1748) de M. V. Lomonossov —, foram formulados e caracterizados os principais géneros literários e as normas estilísticas correspondentes. Os escritores russos tomaram por modelo as obras da literatura greco-latina e europeia.

Um grande passo na elaboração da sintaxe russa foi dado pela *Retórica* de M. V. Lomonossov, que apresenta uma pormenorizada teoria gramatical da frase, ilustrada com citação dos célebres escritores da Antiguidade, da época medieval, do Renascimento e dos tempos modernos. Graças a estas citações, a *Retórica* foi não só uma obra didática mas também a primeira excelente antologia da literatura mundial, ampliando assim o círculo de conhecimentos dos leitores russos. Na *Retórica*, M. V. Lomonossov, expondo a teoria da expressão do tema, afirma que é absolutamente necessário enriquecer a linguagem. As figuras e os tropos, segundo Lomonossov, são indispensáveis para criar um estilo elegante. Lomonossov descreve os meios que servem para desenvolver o período, tais como o complemento circunstancial de lugar, a comparação e a hipérbole, dá como exemplo a tradução em prosa das oitavas 1-6, 39-41 do Canto V e das oitavas 86-87 do Canto VIII d'*Os Lusíadas*. Provou-se que M. V. Lomonossov se serviu da edição francesa do poema de Camões, mas o Dr. J. M. Lotman, analisando um dos manuscritos de Lomonossov, chegou à conclusão de que ele conhecia trinta línguas estrangeiras, incluindo o português. Na sua carta ao conde I. I. Chuvalov, Lomonossov menciona o nome de Camões. Respondendo aos defensores do racionalismo extremo em poesia, que exigiam a completa racionalização do sistema das imagens artísticas, Lomonossov declara seguir o exemplo de Camões, imitador de Virgílio. Polemizando com os partidários do racionalismo rígido em poesia, defende o direito do poeta à criação de imagens artísticas não redutíveis a construções linguísticas perfeitamente lógicas. É possível que o especial interesse de Lomonossov pela metáfora lhe fosse inspirado pela poesia do Barroco, cujo sistema de imagens artísticas ele tenta interpretar racionalmente, e não rejeitar, como alguns dos seus contemporâneos. Neste contexto não surpreende que Lomonossov se refira ao poeta do fim do Renascimento, cujo mundo interior sintetizou a experiência da poesia greco-latina e moderna.

Para os leitores do século XVIII, Camões foi, por excelência, um poeta épico. Nos círculos literários, *Os Lusíadas* tornaram-se célebres muito antes da sua primeira tradução em russo.

O poeta e teórico da literatura A. P. Sumarokov escreveu com entusiasmo sobre Camões em *Duas Epístolas*. A segunda Epístola constitui uma original e interessante interpretação da *Arte Poética* de

Boileau. Nesta Epístola menciona Sumarokov o nome de Camões entre outros grandes poetas da Antiguidade e da Idade Moderna, denominando-o «Virgílio português». Para o iluminista, a comparação com Virgílio, cujo poema épico servia de modelo na Idade Moderna, era indício de alta consideração.

V. K. Trediakovski expressou a sua opinião sobre o poema de Camões na «Explicação preliminar ao poema heróico», que precede o seu poema *Telemaquida* (1766). Para ele, a epopeia de Camões, como também o *Paraíso Perdido* de Milton, a *Henríada* de Voltaire e a *Jerusalém Libertada* de Tasso, não são poemas heroicos. Segundo Trediakovski, na base do poema épico devem estar os acontecimentos da Antiguidade e os temas mitológicos, porque só com eles o poeta pode atingir as alturas da generalização. O objeto principal desta crítica decisiva não eram, porém, os autores dos poemas mencionados, mas Lomonossov, que pretendeu criar um poema heroico baseado num tema nacional.

M. M. Kheráskov (1733-1807) apreciou altamente o poema de Camões. No «Ponto de vista sobre poemas épicos», introdução ao seu poema *Russíada* (1779), escrevia ele: «Percorramos *Os Lusíadas* de Camões e a *Farsália* de Lucano. O primeiro é a peregrinação da gente lusitana a África, a conquista de novas terras — lendas e maravilhas. Todo o poema constitui uma narrativa poética dessa peregrinação em que o próprio poeta participara. É, porém, uma narração escrita por uma pena célere, sempre agradável e encantadora; é uma galeria de pinturas maravilhosas, expostas sem ordem, mas admirável, que comove, encanta e se grava na memória.»

Na primeira metade do século XVIII, as principais fontes de conhecimento sobre a literatura da Península Ibérica na Rússia eram a *História da Literatura Espanhola*, de F. Bouterwek, os *Cursos da Literatura Dramática*, de A. G. Schlegel, e a *História da Literatura do Sul da Europa*, de S. Sismondi.

Os trabalhos de Bouterwek e A. G. Schlegel eram conhecidos através das suas versões francesas. A literatura francesa na Rússia dos séculos XVIII-XIX desempenhava o papel de intermediária na assimilação da cultura da Península Ibérica. Assim, Cervantes, Lope de Vega e Calderón eram traduzidos das traduções francesas. A edição francesa do poema de Camões serviu de base para A. I. Dmitriev, que em 1788 fez a primeira versão russa em prosa. O tradutor conservou a informação biográfica sobre

o poeta e a maior parte dos comentários que acompanhavam a edição francesa. Seria um erro apreciar a obra de A. I. Dmitriev do ponto de vista dos modernos princípios da tradução artística.

A teoria da tradução artística do século XVIII não incluía ainda a ideia de recriar o estilo e a individualidade do original. A principal tarefa do tradutor era instruir e o conceito de uma boa tradução estava ligado aos princípios estéticos do século XVIII.

Os escritores russos do século XVIII lançaram o ideal iluminista do homem: o cidadão para quem o mais importante era servir a sua pátria. Dando o exemplo de servir abnegada e desinteressadamente os mais altos ideais, Camões atraiu a atenção de muitos escritores russos. N. M. Karamzin (1766-1826), criador da escola do pré-romantismo russo, no artigo «Algumas palavras sobre as ciências, as artes e a instrução» (1794), abre polémica com o pessimismo cultural de J.-J. Rousseau; provando que as ciências e as artes contribuem para o aperfeiçoamento moral do homem, acentua: «A riqueza não pode ser o ídolo do homem culto [...] Arquimedes não aceitaria milhões no momento em que exclamou: “Eureka! Achei! Aqui está.” Quando o navio em que viajava naufragou, Camões não pensou nos seus bens pessoais: atirou-se ao mar empunhando na mão direita *Os Lusíadas*.»

O destino trágico do artista era um dos temas fulcrais na obra do poeta russo K. N. Batiushkov (1787-1855). Seduzia-o o destino de Homero, vagabundo pobre e cego, e o de Tasso, génio infeliz. K. N. Batiushkov exigia que o poeta se dedicasse de corpo e alma à sua arte: «O poeta épico tem de experimentar tudo — a boa e a má fortuna. Como Tasso, deve amar e sofrer com todo o coração; como Camões, deve combater pela pátria, percorrer todos os países, conhecer todos os povos, tanto selvagens como civilizados, todos os monumentos de arte, toda a Natureza que fala sempre de modo eloquente e claro a uma inteligência superior enriquecida pela experiência e pelas recordações; numa palavra, cumpre-lhe esquecer todas as mesquinhas benesses da vida e do amor-próprio, sacrificar tudo à glória; e só então mergulhar (não com o atrevimento de uma razão orgulhosa, mas com a decisão do homem que leva na sua alma a consciência interior da sua própria força) no oceano vasto e agitado da epopeia.» O grande talento e a grande infelicidade quase se identificam: este é o resultado das reflexões de Batiushkov sobre o destino do poeta. «O

falso talento alimenta-se de elogios, mas o verdadeiro e grande talento não morre sem eles. O poeta, como sucede com o homem de ciência, pode ser vaidoso, mas o poeta verdadeiro, o verdadeiro amante de tudo quanto é belo, não pode ficar inactivo [...] No leito de morte, Cervantes não deixava de manejar a pena. Camões escrevia *Os Lusíadas* entre tribos selvagens.»

Um progresso decisivo em relação ao critério classicista, anti-histórico na essência, com que os iluministas avaliaram a obra de Camões foi a atitude de A. S. Pushkin (1799-1837). Pushkin não dominava a língua portuguesa, mas conhecia perfeitamente o conteúdo d'*Os Lusíadas* pelas traduções que ao tempo existiam na Rússia. O poeta russo leu os sonetos de Camões em tradução francesa. Estas traduções mostraram-lhe a orientação geral do lirismo camoniano, em que Pushkin realçou um sentimento de profunda amargura e saudade. No seu *Soneto ao Soneto* (1830), Pushkin segue a evolução desta forma poética, propondo-se revelar as suas enormes possibilidades expressivas: «O severo Dante não desprezava o soneto, / Petrarca derramava nele o seu ardor amoroso, / O criador de Macbeth amava o seu jogo, / Camões exprimia nele o seu pensamento doloroso.» Pushkin faz notar como cada um dos quatro geniais poetas, mestres do soneto, dá a esta forma poética um aspeto individual, original. O soneto, apesar da sua estrutura rigorosamente fixa, circunscrita a 14 versos, pode abraçar uma vastíssima gama de sentimentos. Pushkin examina a história trissecular do florescimento do soneto, cujo elo final é a lírica de Camões. Aqui é interessante confrontar o primeiro e quarto versos da quadra. A severidade filosófica de Dante e o pensamento doloroso de Camões são o começo e o fim da história do soneto. Entre eles se situam os dois elos intermediários: a expressão do sentimento amoroso de Petrarca e o jogo sonoro que Shakespeare comunica a esta forma poética. Pushkin, que lera poucos sonetos de Camões e só em tradução francesa, definiu exatamente a temática e o carácter da lírica do poeta português. Não só conhecia Camões poeta lírico, mas também Camões criador da epopeia nacional. Nos artigos e notas críticas que deu a lume nos anos 20 e 30 do século XIX, pôs com frequência o problema da tipologia histórica da poesia. Não aceitava o ideal poético extratemporal, extra-histórico, criado pela estética do Iluminismo, porque este ideal apresentava a história da poesia, o surgimento e a evolução das suas formas de uma maneira redutora, fora da história concreta da cultura

poética dos povos. É interessante determinar o lugar que *Os Lusíadas* ocupam na tipologia de Pushkin. Os melhores investigadores da obra de Camões na época de Pushkin eram os irmãos Augusto Guilherme e Frederico Schlegel. Na biblioteca do poeta russo, encontrava-se a tradução francesa do curso vienense das lições dos Schlegel. E que Pushkin estudou atentamente as lições de A. G. Schlegel transparece dos seus artigos críticos. No período da criação de *Boris Godunov*, procurava formular os princípios que o poeta devia adotar, ao empreender a tentativa de encarnar a história do povo.

Interessava-o sobretudo o problema do drama histórico e da epopeia. Shakespeare foi, neste sentido, para Pushkin, o principal objeto de estudo, o que, porém, não significa falta de atenção a outros poetas da Europa ocidental. Segundo ele, o artista deve possuir uma enorme força de penetração no espírito do povo. A história mostra não só o universal, o geral, no desenvolvimento dos povos, mas também o individual e o original, aquilo que forma o carácter nacional. A poesia é o espelho deste carácter.

A história da poesia, considera Pushkin, desenvolvendo as ideias dos irmãos Schlegel, passa por duas fases: a clássica e a romântica. A poesia clássica é a poesia da Antiguidade, que criou formas como a epopeia, a tragédia, a comédia, a ode, a sátira, a écloga, a fábula e o epigrama. A poesia romântica cria novas formas: a balada, o rondó, o soneto, e transforma também, a tragédia e a epopeia, criadas pela Antiguidade.

A poesia romântica não é uma descoberta dos fins do século XVIII e início do século XIX, e rotular de Romantismo «tudo aquilo que parece marcado pelo espírito sonhador e pelo idealismo germânico, baseado, este último, nas superstições e lendas populares» é, do ponto de vista de Pushkin, cometer um grave erro. Aqui apoia-se na primeira tipologia romântica da arte em que os Schlegel procuravam mostrar a universalidade da poesia romântica, incluindo nela Dante, Petrarca, Shakespeare, Camões e Calderón. A poesia romântica, para Pushkin, é a poesia da consciência nacional. Aceita sem reservas a ideia de A. G. Schlegel, segundo a qual Shakespeare e Camões escreveram a história dos seus povos. Camões é um poeta romântico não só porque assimilou as formas da poesia romântica, mas principalmente por expressar o espírito da sua época, a consciência do seu povo. A sua poesia é um espelho da

história portuguesa. Esta poesia está ligada organicamente ao conjunto dos acontecimentos históricos da Idade Moderna, ao surgimento da nova visão poética do mundo, ao desenvolvimento das formas e géneros literários a partir da época medieval.

«A poesia romântica floresceu exuberante e majestosa em toda a Europa: a Alemanha tem, de há muito, os seus *Niebelungen*, a Itália o seu tríplice poema, Portugal *Os Lusíadas*, a Espanha Lope de Vega, Calderón e Cervantes, a Inglaterra Shakespeare...» Pushkin não nos deu uma análise pormenorizada do poema de Camões, mas, no contexto do seu conceito histórico da evolução da poesia, esse poema ocupa um lugar importante. Depois de Pushkin, é impossível a compreensão da obra do genial poeta português desligada da História. Neste aspeto, Pushkin criou a tradição historicista, que foi desenvolvida pelos seus sucessores.

A influência do mundo imaginário d'*Os Lusíadas* e das elegias de Camões sente-se na obra do poeta romântico russo E. A. Baratinski (1800-1844) que conhecia a lírica de Camões através de traduções francesas, assim como tudo o que foi escrito pela crítica camoniana russa e europeia. Na vida lendária de Camões, E. A. Baratinski achou o tema do poeta desterrado que passa por inúmeros perigos e desgraças. Na poesia de Baratinski, podemos encontrar reminiscências de Camões. O Paraíso surge como um refúgio para os poetas depois de uma vida cruel, é asilo das paixões tormentosas. A aspiração do poeta russo ao mundo suprasensível tem muito de comum com o neoplatonismo de Camões. A ascensão sucede só quando a alma se purifica e se liberta dos ferros da paixão. Pode-se supor que o episódio do Canto IX d'*Os Lusíadas* (a Ilha do Amor) influenciou muito o desenvolvimento deste tema. Na lírica de Baratinski o mar representa um elemento ctónico que, mesmo na sua serenidade, guarda em si o poder demoníaco. O poema *Tempestade* — obra-prima da lírica romântica russa, reflete o mundo mitológico camoniano (Adamastor). O exemplo mais elucidativo encontra-se no poema *Piroscafo*. Na última estrofe, Baratinski transforma o fantasma de Adamastor na realidade que dá esperança, descanso e paz do Paraíso terrestre.

Camões aparece na obra poética do dezembrista V. K. Kuchelbecker (1797-1846), membro ativo da Sociedade Livre dos Amadores das Letras Russas — órgão legal da União para a Prosperidade. A lírica de

Kuchelbecker formou-se sob a influência desta sociedade. Os mesmos nomes e temas figuram nos versos de Kuchelbecker e nos artigos doutrinários discutidos nas reuniões da Sociedade. Na reunião de novembro de 1822, I. M. Lukochin leu um trabalho sobre o poeta português *Ludovic Camões*. Considerava Camões digno de rasgados elogios por ter parafraseado o salmo bíblico em que os judeus choram a sua servidão em Babilónia. Como sublinhou V. G. Bazanov, o tema de Babilónia, subjugadora dos judeus, era classificado pelos poetas dezembristas como «patriotismo cívico». A queda de Babilónia significava para os dezembristas românticos a liquidação da tirania violadora do inalienável direito do povo à liberdade.

No começo de 1823, Kuchelbecker escreveu o poema *Destino dos Poetas*. Entre os poetas perseguidos «pelo negro destino e as ferozes saudades» mencionava-se Camões. A imagem de Camões serviu a Kuchelbecker para criar o ideal romântico do poeta com as seguintes categorias morais: grandeza de alma, firmeza ante as perseguições, honestidade, decisão de morrer pelas suas convicções e pela pátria. O vate está acima da tirania e do despotismo. O trágico destino dos poetas perseguidos aumenta a tensão emocional da poesia e a sua ação sugestiva; ajuda a vincar o contraste entre a personalidade ideal e a realidade.

Na opinião dos românticos russos a obra e a vida de Camões formam uma unidade indestrutível, caracterizada por uma completa fusão do mundo empírico e do artista. Unidade alcançada submetendo todas as formas da vida humana aos princípios superiores da existência, às ideias de beleza e de arte. A vida de Camões transformou-se num símbolo de entrega à arte sem compromisso, à verdade suprema, inacessível ao homem que restringe a sua conceção do mundo à realidade tangível. Esta verdade suprema só se revela ao grande artista como ideia transterrena, trans-empírica, onde o Belo, o Bom e o Verdadeiro se unem, constituindo a revelação do divino na arte. O Romantismo via em Camões um modelo da personalidade criadora, na qual as ideias estéticas do Romantismo e a procura romântica da razão da existência teriam atingido o seu grau superior de cristalização, identificando a poesia com a vida real. A identificação obtém-se graças a esforços inauditos na luta pela arte autêntica. Assim, os factos da vida de Camões eram compreendidos fora da sua significação concreta, como um paradigma do comportamento do

artista no mundo real. Modelo construído na base da antropologia e da estética românticas, que se integra em momentos utópicos próprios do Romantismo: a ideia da poesia era transferida para o passado e a história da vida do poeta tornava-se um símbolo da poesia contemporânea.

Tais tendências encarnaram no poema dramático de V. A. Jukovski (1783-1852), *Camões* (1839), a mais perfeita das obras dedicadas à vida do poeta português. O facto de V. A. Jukovski, fiel à sua maneira de partir, no processo da criação, de uma obra literária já conhecida, ter aproveitado o poema de Fr. Halm *Camões* não permite pôr em dúvida a originalidade das ideias do poeta russo. V. A. Jukovski, como poeta da primeira geração dos românticos russos, formado sob a influência dos princípios estéticos de Karamzin, seu constante parceiro na polémica contra os Iluministas, amigo de Batiushkov, não só conhecia muito bem as suas ideias sobre a obra do poeta português como prolongou o modo tradicional de compreender a obra de Camões, baseando-se na concepção romântica do papel do poeta e da natureza da arte.

Mais velho que Halm (1806-1871), Jukovski não podia depender dele no aspeto ideológico, porque a caracterização da obra de Camões por A. G. e Fr. Schlegel, na qual indiscutivelmente se apoiava o poeta austríaco, já lhe era conhecida muito antes do começo da atividade poética de Halm. Jukovski aproveitou algumas linhas do assunto do poema de Halm, mas as imagens artísticas, o estilo e o conteúdo ideológico da obra são resultado dos esforços independentes do próprio Jukovski. Se o poema de Halm, como toda a sua obra, marcada pelos traços do Romantismo epigonal, não passa, há muito, de um facto da história literária, a chamada «tradução livre» feita por Jukovski conservou até hoje o seu encanto estético. De notar que Jukovski se afasta tanto do texto de Halm, especialmente na segunda parte do poema (em que, pela boca de Camões, Vasco Mousinho de Quevedo exprime a sua concepção da poesia e do papel do poeta), que já podemos falar de um original diálogo filosófico-estético revestido de forma dramática, que se tornou a quinta-essência do Romantismo russo na sua variante estético-religiosa.

O lugar da ação é o hospital de Lisboa onde decorrem as últimas horas da vida de Camões. Aqui o poeta, doente, esquecido e abandonado por todos, é visitado pelo rico mercador José Quevedo. O diálogo entre Camões e Quevedo na primeira parte do poema é a antítese entre o poeta e

o filisteu, que se desenvolve como uma série de recordações das personagens, onde cada procedimento, cada momento na sua vida reflete a sua essência humana. Os atos que cometem são determinados pela Providência, que leva consequentemente Camões e José Quevedo ao fim inicialmente predestinado: Camões à compreensão do mistério da arte, Quevedo a uma prosaica prosperidade.

Um precipício invencível separa o mundo espiritual do poeta do mundo mercantil do comerciante e as suas vidas correspondem à diferente natureza destes mundos. Camões é-nos apresentado, já na mocidade, como futuro criador d'*Os Lusíadas*. A sua ânsia de infinito, uma suprema tensão das forças do espírito e a penetração nas profundezas incomensuráveis do próprio «eu» manifestar-se-ia ainda de forma inconsciente. Por exemplo, quando Camões conta como, abandonado pelos amigos, continua a difícil navegação pelo rio e alcança o desejado objetivo: «Parecia-me que ao longe, diante de mim, / Havia um novo mundo, ainda não visitado / Por ninguém, / Eu queria alcançá-lo a todo custo, / A força da corrente impediu-me de / Cumprir o meu intento, / Por fim venci-a e pisei afoitamente / A terra tão desejada.» Através das ações do herói exprime-se o tema geral d'*Os Lusíadas*. O caráter do herói e a estrutura da sua personalidade são idênticos não só à obra por ele criada mas à história do povo português. A viagem de Vasco da Gama, paradigma da existência histórica da nação, constitui-se como o tema estético mais alto, que apenas pode ser encarnado pelo artista compenetrado dos objetivos e do sentido da História. Não se trata da avidez de riqueza que determina toda a vida de Quevedo, mas sim do desejo invencível que vem da alma, o desejo de glorificar a pátria pelos seus feitos heroicos e de transpor indefinidos espaços para se aproximar de Deus. Este é o espírito do povo e da sua História. Pelo contrário, a ânsia do lucro, o mercantilismo, contêm aquelas forças destrutivas que vão levar Portugal à perdição. No poema romântico de Jukovski, desenha-se com exatidão a estrutura do alegorismo evangélico na transformação do tema de Cristo e dos vendilhões. O poeta, segundo o pensamento de Jukovski, é sempre profeta, e a conversão do homem no artista é um milagre incompreensível que se afigura a Jukovski como o segundo nascimento do homem, como a morte do ser comum e a sua posterior transfiguração em ser divino. Camões procurava no combate a morte que pusesse fim aos seus sofrimentos amorosos. Ferido

gravemente no assalto a Ceuta, meio cego, Camões penetra na essência da poesia. A narrativa que Camões faz deste acontecimento é uma versão da história do apóstolo S. Paulo, que, cercado de um resplendor de luz celestial, recupera a vista e se converte no profeta. No monólogo de Camões, conserva-se a estrutura do mito cristão. Este monólogo é uma variante romântica de o *Profeta* de Pushkin, privada do caráter concreto da conversão do profeta, traço característico da poesia de Pushkin. A conversão do profeta no poema de Jukovski surge extremamente espiritualizada: «Eu jazia no hospital / Com a venda nos olhos, / Trevas fora e dentro de mim... / E de repente — não sei dizê-lo — veio, / Ou não, não veio, mas chegou voando, / Ou não, foi como se do céu descesse / O sopro divino, ameno como o alvorecer, / Flamejante como o sol e consolador / Como as lágrimas e fulminante como o trovão / E atraente como os sons da harpa, / E foi como se fora e dentro de mim, / E nas profundezas da minha alma / Penetrasse; o círculo mágico me / Apertava mais e mais, / E fui levado pelo poder / Invencível para longe, às alturas... // [...] / A minha alma nas asas do canto / Voou a Deus e nele encontrou / Consolação, luz, paciência e renovação.»

Os conflitos trágicos do ser vencem-se pelo milagre do ato criador. A conversão divina de Camões realiza-se de maneira inesperada. O primeiro canto do poeta é inspiração, penetração mística nas esferas inacessíveis à consciência comum. A vida do poeta e do profeta é um caminho de sofrimento. O poeta canta a grandeza dos antepassados, descreve os seus gloriosos feitos: «Debaixo do céu da Índia soou / Em honra de Portugal a minha voz. / As ondas do Tejo a repetiram; de repente / Ouviu a Europa o nome de Gama / E admirou-se, e até aos confins de Tule / Chegou o trovão vitorioso d’*Os Lusíadas*.» Mas, com o decair da pátria, os descendentes do Gama, carecidos de valor e coragem, abdicaram do seu poeta e condenaram-no à miséria, à morte inglória num hospital imundo.

No poema de Jukovski repete-se o episódio do naufrágio e do salvamento d’*Os Lusíadas*, que se tornou lendário e que já prendera a atenção de Karamzin e Batiushkov. As ideias escatológicas penetram na conceção histórica de Jukovski. A perda da independência de Portugal, presa fácil para o rei de Castela, indica a morte do poeta, o fim da história gloriosa da sua pátria, sendo interessante notar que, neste ponto, o poema de Jukovski se aproxima do *Camões* de Almeida Garrett.

Assim como a doutrina cristã e a filosofia da história consideram a existência do homem não só submetida ao ritmo do nascimento, crescimento e morte, mas principalmente ao ciclo dos estados de inocência, pecado e renovação, também para Jukovski é importante o tema do futuro ressurgimento. Este tema vem à tona na segunda parte do poema, no diálogo entre o jovem poeta Vasco Quevedo e Camões, diálogo que, na essência, constitui um monólogo onde se formula a concepção estética de Jukovski. Pela boca de Vasco e de Camões, espiritualmente unidos, Jukovski define a poesia como irmã da religião. É característica do autor a interpretação do sentimento religioso como sentimento moral. A poesia serve o ideal moral, divino, é «Deus nos sonhos sagrados da terra». A poesia nasce de um sentimento íntimo, exige do homem a capacidade de se lhe sacrificar. O motivo da iniciação, da conversão do poeta, repete-se também na segunda parte do poema, Camões bendiz Vasco da Gama, que começou a servir o Belo e o Harmonioso. O tempo linear transforma-se no tempo cíclico. Um novo ciclo temporal sucede ao ciclo de Camões, sua vida e época. Nasce um novo poeta e, com ele, o espírito nacional capaz de se renovar indefinidamente. A ideia da transfiguração do ser forma o eixo principal da segunda parte do poema. Esta ideia, utópica na sua essência, resultado que é da visão idealístico-religiosa do mundo, conserva um grande furor humanista. Convém recordar a situação histórica em que foi escrito o poema de Jukovski. A História de Portugal e do seu grande poeta é examinada sob o prisma da História Russa. A época de Vasco da Gama — o Século de Ouro — assemelha-se ao período glorioso da História da Rússia, coroado pelo triunfo de 1812. Os anos do reinado de Nicolau I — tempo da cruel reação política — traziam consigo, segundo Jukovski, os germes da ruína.

O poema apareceu finalmente dois anos após a morte de Pushkin, amigo íntimo de Jukovski, que sofreu enormemente com a sua perda. O destino de Pushkin perseguido pela reação e o de Camões condenado à miséria uniram-se na consciência do poeta romântico. A tendência humanista da obra de Jukovski revelou-se com extrema preponderância no poema *Camões*. A negação da realidade por Jukovski, apesar do misticismo religioso, inerente às suas ideias estéticas e éticas, resultava de uma aspiração ao ideal.

Em 1915, a revista *Liubov q triom apelsinam* (*Amor às Três Laranjas*) publica um artigo em que M. A. Jirmunski analisa o teatro de Camões. O autor vê nas comédias de Camões a síntese de duas tendências: uma começada por Gil Vicente, com a sua comédia gótica, outra de imitação da comédia renascentista.

A primeira tradução poética do poema de Camões na época soviética foi realizada pelo poeta-tradutor M. V. Travtchérov. A Segunda Guerra Mundial impediu, porém, a sua publicação. O autor faleceu em Leninegrado, no tempo do bloqueio, em 1941. Atualmente, o manuscrito da tradução está na Biblioteca Pública de Leninegrado.

Numa antologia para as instituições do ensino superior, foram publicadas da tradução de Travtchérov as oitavas 1-3 do Canto I; 8-9, 16-23 e 27-34 do Canto V; 70-76 e 95-98 do Canto VI do poema. Essa antologia contém ainda cinco sonetos de Camões.

As versões russas de sessenta sonetos de Camões, editadas em volume, foram trabalhadas pelo famoso tradutor V. V. Levic. Este procurou não só comunicar ao leitor russo o conteúdo dos sonetos, mas também conservar o mundo poético, o espírito da lírica de Camões, a que se alia a sua profundidade filosófica. Algumas destas traduções foram reeditados posteriormente. Assim, na coleção «Evropeiskie Poéti Vozrojdénia» (Poetas Europeus da Renascença) foram incluídos dez sonetos de Camões traduzidos por V. V. Levik e fragmentos d'*Os Lusíadas* que I. Tinianova traduziu.

Nos primeiros anos da crítica literária soviética, influíram na apreciação do poema de Camões as ideias do sociologismo vulgar que reduzia qualquer facto da história literária, a forma, a estrutura e o tema da obra, às relações económicas dentro da sociedade. Assim, em vez de ter em conta a natureza complexa dos nexos entre literatura e relações sociais, condicionados pelos diversos fenómenos da vida espiritual, reduziam-se mecanicamente as formas artísticas aos factos da história económica, considerados sua causa direta.

No artigo de A. Drobinsk, publicado na primeira *Enciclopédia Soviética*, o poema de Camões é caracterizado como poema do período em que se deu «a primeira acumulação de capital». Posteriormente o espólio de Camões foi considerado pelos cientistas soviéticos o monumento da época do Renascimento português.

Examinámos as fases principais da história da receção da obra de Camões na Rússia. Como se vê, essa história representa a formação e o desenvolvimento da visão histórica da sua obra. A superação, levada a cabo pelo Romantismo, da compreensão abstrata do ideal estético próprio do Humanismo, levou, de modo inelutável, à perceção de Camões no contexto da sua época. O Romantismo revelou também a individualidade e originalidade do método artístico do poeta e um persistente interesse pela personalidade, em que procurou a solução do problema da genialidade poética. A estética idealista do Romantismo limitava, porém, as possibilidades de perspectiva histórica no estudo da obra de Camões. O mundo do Renascimento, dissolvendo-se no da «poesia romântica», perdia os rasgos de vida concreta, de precisão pitoresca, herdados do sistema imaginativo greco-latino. O mundo do Renascimento transformava-se numa exaltação do infinito, num sentimento místico de união com a suprema harmonia, numa tensão extática das forças espirituais do poeta. Camões era, sob o prisma dos escritores russos, ora um intemerato cavaleiro medieval, ora um romântico sonhador que sondava o seu mundo subjetivo, ora um mártir atormentado pelos filisteus.

Uma fase completamente nova na receção de Camões na Rússia começa em 1988 com as obras da Dr.^a Olga Ovtcharenko, que realizou pela primeira vez em verso a tradução completa d'*Os Lusíadas* para a língua russa. Esta edição contém comentários filológicos que tomam em consideração a experiência da lusitanística europeia.

Em 2005 saiu a monografia de Olga Ovtcharenko sobre Camões, isenta do sociologismo vulgar do passado soviético. Podemos dizer que atualmente a poesia de Camões é analisada pela crítica literária russa como um fenómeno multifacético, como grande monumento literário da sua época, auge da história portuguesa, a sua Idade de Ouro.

BIBL.: CAMÕES, Liudovik, *Os Lusíadas. Poema heróico* [tradução prosaica, realizada por A. J. Dmitriev da edição francesa *La Lusiade... poème historique en 10 chants*, trad. por V. d'Hermilly e La Harpe] Moscovo, 1788; CAMÕES, L., *Os Lusíadas* [prefácio, ensaio biográfico e trad. em prosa por A. Tchudinov, a Biblioteca clássica russa], S. Petersburgo, 1897; id., *Sonetos* [pref. e trad. por V. Levik e M. Talov], Moscovo, 1964; id., *El Rei Seleuco, Filodemo / Drama em Portugal*, [trad. por A. Koss], Moscovo, 1984; id., *Os Lusíadas. Sonetos* [pref., comentários e trad. por O. Ovtcharenko], Moscovo, 1988; *Camões na Literatura Russa. Séculos XVIII-XX*, ed. realizada pela Biblioteca Nacional da Literatura Estrangeira em Moscovo, Moscovo, 2002;

JIRMUNSKY, M. (MALKIEL JIRMUNSKY), *Comédias de Camões. / Liubov q triom apelsinam. (Amor às Três Laranjas)*, Petrograd, 1915, Livros 4/7, pp. 159-165; KANDEL, B. L., «Camöens dans la littérature russe», *Revue de littérature comparée*, 1970, n.º 4, out.-dez., pp. 509-531; KOKHLOVA, I. A., *Camões na literatura russa. Os Lusíadas. Vol. III. Estudos sobre a projecção de Camões em Culturas e Literaturas Estrangeiras*, Lisboa, 1984, pp. 529-550; OVTCHARENKO, O., *Luís de Camões e os Aspetos Mais Relevantes da Literatura Renascentista Portuguesa*, ed. realizada com o apoio da Fundação Galouste Gulbenkian, Inst. de Línguas Estrangeiras (Rússia), Moscovo, 2005.

Irina Khoklova

REDONDILHAS SÔBOLOS RIOS QUE VÃO OU SOBRE OS RIOS QUE VÃO. As redondilhas conhecidas pela designação de «Babel e Sião» e também pelo seu verso inicial, *Sobre os rios que vão* (ed. das *Rhythmas* de 1595) ou, mais eufonicamente, *Sobolos rios que vão* (ed. de 1598), são compostas por 365 versos, o que terá sido notado, pela primeira vez, por Tito de Noronha em 1881, quase três séculos após aquela primeira edição da lírica camonianiana. Jorge de Sena, que vê na edição de 1598 uma nítida «obsessão de eliminar todos os hiatos possíveis», explica por essa preocupação a modificação do *incipit*. Não parece que a explicação colha. A contracção da preposição «sobre» com o artigo definido «o», «a», «os», «as» é arcaica e ocorre na nossa língua desde pelo menos o século XIII (superlos > supellos > sobelos > sobolos). No entanto, os dois cancioneiros adiante referidos apresentam a forma «Sobre os», tal como a edição de 1595. O hiato vocálico só é remediado na edição de 1598, na tese de Sena por intervenção «abusiva» do editor, mas sem que tal se imponha como conclusão definitiva. Até porque o próprio Camões empregou a forma «Sobollo» n' *Os Lusíadas* IX.60 («Sobollo tanque lúcido, & sereno»), «modo Portugues de que el Poeta se aproveitó, porque si dixerá, *sobre o*, quedava el numero manco», segundo Faria e Sousa que no mesmo lugar menciona expressamente o caso destas redondilhas, opinando todavia que, nelas, «Sobre os» terá sido mal emendado para «Sobollos», uma vez o poeta teria preferido aquela forma, «cayendose el verso aprissa por falta de numero, por expressar el caer de los rios». Em segundo lugar, porque nos três breves anos que medeiam entre as duas edições, era natural que as correcções tivessem uma preocupação de maior fidelidade ao original e fosse ainda possível fazê-las nesses termos. Em terceiro lugar, mas facto

tão ou mais importante do que as lições manuscritas acima referidas, porque, no fôlio 191 v. do *Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro*, que é de 1577, vemos a indicação «Sobolos rios que uão». Ou seja, nas duas únicas fontes conhecidas que surgem garantidamente ainda em vida do poeta, encontram-se as duas versões divergentes, «sobolos» e «sobre os»...

Nas edições referidas e nas seguintes, o poema apresenta-se estruturado em décimas, sendo que a estrofe 34.^a da sequência, tem 15 versos. Faria e Sousa, segundo manuscrito citado pelo Visconde de Juromenha, supõe que, ou se perdeu uma quintilha (o que, diga-se, não parece crível, dado que deixaria de se estar ante um número de versos correspondente ao dos dias do ano), «ou o poeta não teria feito estas quintilhas para serem unidas». Nos cancioneiros manuscritos ditos de Cristóvão Borges, este de 1578, o mais tardar, e portanto elaborado ainda em vida de Camões, e da Real Academia de la Historia de Madrid, de princípios do século XVII segundo Askins (dos fins do século XVI, segundo Justo García Soriano e também Maria Isabel S. Ferreira da Cruz), o poema encontra-se dividido em quintilhas, partição criticada por Jorge de Sena e Luciana Stegagno Picchio, mas que merece a concordância de autorizados especialistas como Agostinho de Campos, Hernâni Cidade, António Salgado Júnior, Maria Vitalina Leal de Matos, Sebastião Pestana e Arthur Lee-Francis Askins. Outros editores modernos, como José Maria Rodrigues/Afonso Lopes Vieira, Costa Pimpão e Maria de Lurdes Saraiva, mantêm a partição em décimas. Askins é terminante: «parece haver pouca dúvida, apesar [...] da tradição impressa das primeiras edições, de que Camões preparou a peça como uma série corrida de *quintilhas*, agrupadas em pelo menos duas secções principais.» Esse é também o entendimento do autor do presente verbete.

A data da composição do poema não é conhecida. Já houve quem sustentasse ter sido o poema escrito na Ásia, por ocasião do naufrágio de Camões na foz do rio Mekong (ver *Os Lusíadas*, X.128), e quem pretenda ter sido uma parte do poema escrita quando Camões ainda se encontrava em Lisboa e a parte restante na Índia. Um terceiro entendimento, que perfilhamos, coloca a escrita do poema numa fase tardia da vida do poeta, depois do seu regresso a Lisboa e da publicação d'*Os Lusíadas*.

A tese da foz do Mekong é acreditada por fontes ainda do século XVI e retomada por Severim de Faria, João Franco Barreto e Faria e Sousa no século XVII. O cancioneiro dito de Cristóvão Borges apresenta só os primeiros 190 versos do poema sob a epígrafe «De L. de C. a sua perdição na China». Vai também nesse sentido a anotação da edição d'*Os Lusíadas* de 1584 à estância 80 do Canto VII: «perdeose na viagem que fez pêra a China donde elle compoos aquelle Cancioneiro, que diz Sobre os rios que vão per Babylonia, & etc.» Ainda nesse sentido, Diogo do Couto, na versão extensa da *Década VIII* da Ásia: «fez também aquela graue e docta canção q começa Sobre os rios que vão / por Babilonia me achei / aly asentado chorey / alembrandome Siaõ / e quanto nelle passei // O q tudo anda impresso no liuro de seus sonetos.» O citado cancioneiro de Madrid introduz a peça nestes termos: «O Psalmo super flumina, do mesmo Poeta o qual compôs, indo para a China no qual caminho fez um grande naufrágio.» Parece todavia muito provável uma confusão entre estas redondilhas e algum ou alguns dos sonetos versando o tema de Babel e Sião e atribuídos a Camões, que vieram a ser incluídos nas edições de 1616 (*Cá nesta Babilónia, donde mana*), 1668 (*Na ribeira de Eufrates assentado*), e 1685 (*De Babel sobre os rios nos sentamos, Sobre os rios do reino escuro quando e Em Babilónia sobre os rios quando*). Em 1624, na sua biografia de Camões inserta nos *Discursos Vários Políticos*, Manuel Severim de Faria, falando da estada de Camões na foz do Mekong após o naufrágio, escreve: «& com esta ocasião, dizem que compoz aqui aquella sua tradução do Psalmo: *Super flumina Babylonis*, que começa: *Sobolos rios que vão, etc...*» Faria e Sousa, na sua *Vida del poeta*, a anteceder as *Lusíadas Comentadas* (1639) e com algumas cautelas, diz substancialmente a mesma coisa: «Aqui se cree aver escrito aquellas admirables Redondilhas, a imitaciõ del Psalmo...», embora seja mais afirmativo algumas colunas adiante: «ya diximos que las escrivió escapado del naufragio...»

Para outros, no entanto, *Sobre os rios* é uma obra tardia na vida de Camões. Esta parece ser a opinião de Costa Pimpão e de Maria Vitalina Leal de Matos. José Filgueira Valverde faz, nesse sentido, uma importante análise estilística do poema («Sóbolos rios es obra de un espíritu cansado y de una mano trémula») e Jorge de Sena, não apenas no seu célebre conto «Super Flumina Babylonis» em *Novas Andanças do Demónio*, mas ainda

no verbete «Babel e Sião» hoje incluído em *Trinta Anos de Camões*, invoca uma informação da biografia do poeta por Pedro de Mariz que acompanha a edição d'*Os Lusíadas* de 1613. Diz o biógrafo que um fidalgo, Rui Dias da Câmara, já depois de 1572, insistia com o poeta para que traduzisse em verso os salmos penitenciais («sendo tam grande poeta, & que tinha composto tam famoso poema») e que este, muito atrasado na execução da encomenda, respondeu que, ao contrário de antigamente, «agora não tinha espirito nem contentamento para nada». Sendo certo que o salmo 136 não se inclui nos salmos penitenciais, é possível uma confusão da parte de Mariz quanto a esse ponto. E o atraso na conclusão da tradução referida poderia explicar uma versão incompleta como a do *Cancioneiro de Cristóvão Borges*. Também pensamos tratar-se de uma obra tardia e chamámos já a atenção para o facto de a relação do salmo 136 com a ideia de naufrágio remontar pelo menos aos comentários de Santo Agostinho na *In Psalmum CXXXVI Enarratio*, o que permitiria compreender que tivesse ocorrido uma confusão quanto à data de escrita, pelo facto de se saber do naufrágio de Camões no Oriente. Sendo a penitência considerada como *a segunda tábuia depois do naufrágio*, a ideia poderia explicar esta e outras confusões, até no que diz respeito ao adjectivo «penitencial».

Uma dessas razões para a datação mais tardia prende-se com o papel de fonte ideológica que a *Imagem da Vida Cristã* de frei Heitor Pinto muito provavelmente teve na construção do poema e na autêntica rapsódia temática que este percorre. A primeira parte da *Imagem* foi publicada em 1563, não podendo ter chegado à Índia antes de finais do ano seguinte (o que seria certamente muito tardio em relação ao naufrágio na foz do Mekong) e a segunda parte, também com muita matéria relevante para as redondilhas, só saiu dos prelos em 1572. Autores tão diversos como Joaquim Ferreira, A. Correia de A. Oliveira e Eduardo Lourenço admitem essa influência, que julgamos ter contribuído para demonstrar em concreto através de um cotejo bastante minucioso a que procedemos, entre os diálogos da *Imagem* e o texto das redondilhas. Por isso escrevemos, a partir do levantamento dos recursos estilísticos do frade jerónimo feito por Mário João Pereira Loureiro, que «não é difícil supor quanto teria fascinado Camões o reencontrar, na *Imagem da Vida Cristã*, de todo um arsenal ideológico e estilístico, de intertextualidades espiritualmente revalorizadas porque reorientadas, de *démarches* platónicas e

petrarquistas, de maneiristas paralelismos e oposições de contrários, de uma obsessiva dialéctica entre o jogo das aparências figuradas e a realidade substancial, de equilíbrios fónicos e virtuosismos semânticos, de concreto e abstracto». Por outro lado, a especificação dos instrumentos musicais pendurados nos salgueiros como «órgãos e flauta» (quintilha 24) parece derivar directamente da adaptação do salmo 136 feita no *Segundo Cancionero Espiritual* de Jorge de Montemor (Antuérpia, 1558), que foi logo proibido no ano seguinte e não poderia ter chegado ao Oriente a tempo de influenciar Camões numa altura em que este já teria ido para as paragens da China. Mas, para uma melhor compreensão da adstricção, em tempos camonianos, da flauta ao canto profano e da lira ao canto divino numa perspectiva da história cultural e das mitografias literárias europeias, é de atentar também no longo trajecto que vai de Pã e Orfeu a *Sôbolos rios* e no horizonte «pós-órfico» em que estas redondilhas se inscrevem, que foi desenvolvidamente abordado por Rita Marnoto ao estudar as relações entre Camões e Sannazaro no seu estudo fundamental *Da Arcádia a Sôbolos rios*.

Numa perspectiva que proporcione o cotejo dos conteúdos e das modalidades de utilização da medida velha e eventualmente contribua para afinar a questão da datação do poema camoniano, importa ainda assinalar a importante paráfrase anónima do Salmo 136 publicada por Carlos Ascenso André em 1992, «Ho psalmo de Svper Flvmina Babylonis em trova, sem se mudar nada da sentença a noso preposito», que será do segundo ou do terceiro quartel do século XVI.

Nas redondilhas camonianas, «o pranto colectivo do povo de Israel converte-se no pranto individual do poeta exilado Luís Vaz de Camões» (PICCHIO 1980). Jorge de Sena faz idêntica observação, sendo todavia de notar que a passagem do *nós* ao *eu* já se encontra no versículo 5 do próprio salmo.

O sentido geral das redondilhas é o de nelas se fazer a palinódia em relação ao canto profano, reorientando-se este *a lo divino*, a partir de certa altura. À flauta sucede a lira dourada, ao instrumento idóneo para a expressão da pulsão dos sentidos e da sensualidade, bem como para a provocação da metamorfose órfica, substitui-se a lira dourada, o instrumento de cordas de Apolo, num registo puramente intelectual e próprio para entoar um canto à divindade. Abandona-se tudo o que tenha a

ver com o prazer, com o Mal e até com a pátria terrena, incluindo-se mesmo no que «já mal se cantou» o próprio canto épico, para se procurar o caminho que leva à Jerusalém celeste, à pátria divina, ao Bem supremo que proporciona a salvação individual.

A paráfrase deste canto dos Hebreus durante o cativeiro de Babilónia, recordando-se de Sião, tornou-se, no último quartel do século XVI, um tema recorrente da criação poética, quer protestante (sobretudo após as perseguições da Saint Barthélémy e outras) quer católica. O poema apresenta todas as características da poesia de inspiração bíblica desse período, embora acabe por se transformar em *Ich Dichtung*, numa transposição ou translação da circunstância colectiva para a circunstância pessoal. Camões coloca-se numa perspectiva existencial de exílio terreno e de busca individual da saída redentora, numa espécie de balanço crítico que faz da sua vida e da sua obra. Por isso há quem tenha visto nestas redondilhas uma *autobiografia espiritual* (MATOS).

A questão do platonismo de Camões, muito em especial nas suas aflorações nas redondilhas em questão, tem feito correr rios de tinta. Sobre ela houve uma polémica entre Costa Pimpão e Vergílio Ferreira. Além destes, muitos outros autores modernos têm opinado na matéria.

Afigura-se, com efeito, que todo o poema é repassado de um profundo platonismo, ou, como escreve Jorge de Sena, «não há, na inteira paráfrase, nada que não possa ser estritamente interpretado como uma leitura neoplatónica (e estóica), mas não católica, do Velho Testamento, excepto a 34.^a décima, em que parece haver uma referência à Igreja, e certamente que há à Cruz e à crucificação divina». Ocorre todavia a presença de conceitos aristotélicos no poema, *maxime* da alma como «tábua rasa». Silva Dias observa que, em Camões, «passos há, como as estrofes [leia-se décimas] 40 e 44 da canção Babel e Sião, que longe de revelarem aderências platónicas, como já se tem pretendido, reflectem a peripatética escolástica». Mas não pode haver dúvidas de que outras passagens são de matriz absolutamente platónica, por exemplo a sequência formada pelas quintilhas 44 a 50. *Sobre os rios* é um poema de transfiguração, de sublimação do amor humano no divino, de recondução daquele a este, o que é feito demonstrativamente a partir da teoria da formosura/beleza platónica.

Propusemos em 1985 uma leitura de base pitagórica destas redondilhas, mostrando que o primeiro momento em que cada um dos versículos do salmo aflora numa quintilha teria sido determinado pelo recurso ao número de ouro. Não é assim, evidentemente, quanto à primeira quintilha, que introduz o tema; e também não é quanto à quintilha 37 que ocupa o centro geométrico do texto. Mas, quanto às restantes que, pela primeira vez no texto, dão entrada a um determinado versículo ou a um fragmento dele, quase sempre essa posição numerológica pode demonstrar-se pelo princípio da chamada *divina proporção*, assim como podem supor-se regidas por esse esquema pitagórico a formulação da teoria platónica do amor, a referência a uma mulher amada e as alusões musicais do poema. A partição do número 73 (total das quintilhas) segundo as regras referidas dará como divisões e subdivisões que a essas regras obedecem os n.^{os} 28 e 45, 11 e 17 que, combinados entre si, permitem encontrar a referida localização.

Quanto às alusões musicais, é de notar um passo de Macróbio sobre a origem da história de Orfeu, no comentário ao *Sonho de Cipião*, segundo o qual «a alma traz consigo para o corpo a memória da música que é conhecida no céu», e também de registar que Santo Agostinho distinguia entre *musica harmonica* (voz humana), *musica organica* (instrumentos de sopro) e *musica rythmica* (percussão e instrumentos de corda), acrescentando que as tradições musicais pitagóricas e platónicas vêm até ao Renascimento e, entre nós, afloram num D. João de Castro e num João de Barros. Recorrendo à classificação agustiniana, teríamos assim, em *Sobre os rios*, a música orgânica, representada pela flauta, instrumento ledó e sensual da vida passada, investido de poderes de transmutação órfica, a música harmónica, *i.e.*, a voz humana com o seu poder de descarga e de *soulagement*, de «cantar por menos cansar» (por exemplo, vv. 121 a 140) e a música rítmica, a da lira dourada, própria para o canto da razão e da medida, para o hino de elevação a Deus. No contraponto destas elevações musicais, dá-se a derrota dos inimigos da alma com a veemência e a violência bíblicas dos versículos 7 a 9 do salmo 136.

Aventámos ainda a hipótese de, tendo os 365 versos uma correspondência aos dias do ano, por idêntica razão terem as 73 quintilhas uma correspondência aos anos do século XVI decorridos até ao momento da escrita (o que situaria esta por alturas de 1573). Alguns pontos

poderiam servir de apoio a esta hipótese. Por um lado, certas passagens poderiam corresponder a factos autobiográficos: se Camões perdeu o olho direito em Ceuta entre 1547 e 1548, tal facto estará aludido na quintilha 48 («Mas eu, lustrado co santo / raio na terra de dor...»); e ainda mais nitidamente, tendo Camões sido preso em 1552, a quintilha 52 alude a um cativo («Não cativo e ferrolhado / na Babilónia infernal»...); por outro lado, a própria colocação de versículos do salmo poderia, neste ou naquele caso, assinalar alguma data importante. Por exemplo, se acaso Camões nasceu em 1525, um novo sentido para a quintilha 25 viria de ser uma das que contêm um versículo nessas condições e uma das duas únicas (25 e 60), fora a primeira e a medial, de entre as que contêm pela primeira vez um versículo do canto bíblico, que não parece determinável pelas regras do número de ouro.

BIBL.: ANDRÉ, Carlos Ascenso, *Mal de Ausência: o Canto do Exílio na Lírica do Humanismo Português*, Coimbra, Minerva, 1992; ARAÚJO, Abel de Mendonça Machado de, «Luís de Camões, aspetos filosóficos», *Boletim da Escola de Regentes Agrícolas de Coimbra*, 1946; ASKINS, A. Lee-Francis, *The Cancioneiro de Cristóvão Borges*, Braga, Barbosa & Xavier, 1979; CAMPOS, Agostinho de, *Camões Lírico*, Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1923-1925; CARREIRA, José Nunes, *Camões e o Antigo Testamento*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Índice do Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro», in *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, CIEC, 2007; CRUZ, Maria Isabel S. Ferreira da, *Novos Subsídios para Uma Edição Crítica da Lírica de Camões*, Porto, Centro de Estudos Humanísticos, 1971; DIAS, J. S. da Silva, *Camões no Portugal de Quinhentos*, Lisboa, ICLP, 1981; FERREIRA, Joaquim, *Camões, Dúvidas & Acertos*, Porto, Ed. Domingos Barreira, 1960; FERREIRA, Vergílio, «Teria Camões lido Platão?», separata de *Biblos*, XVIII, t. I, Coimbra, 1942; FILGUEIRA VALVERDE, José, *Camoens*, Barcelona, Labor, 1958; JEANNERET, Michel, *Poésie et tradition biblique au XVI^e siècle*, Paris, José Corti, 1969; LOUREIRO, Mário João Pereira, «A imagem da Vida Cristã de Frei Heitor Pinto nos aspectos estilístico e literário», *Revista de História Literária de Portugal*, II, Coimbra, 1967; LOURENÇO, Eduardo, «Camões e Frei Heitor Pinto», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981; MARIZ, Pedro de, «Ao estudioso da lição poetica», *Os Lusíadas*, ed. 1613; MARNOTO, Rita, «Da Arcadia a Sôbolos rios», *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007; MARTINS, Mário, «Babel e Sião, de Camões, e o pseudo-Jerónimo», *Brotéria*, 52, Abril de 1951; MATOS, Maria Vitalina Leal de, *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981; id., «Sôbolos rios: uma estética arquitectónica», *Colóquio/Letras*, 55; MENDES, João, «O platonismo de Camões», *Camões e o Pensamento Filosófico do Seu Tempo*, Lisboa, Prelo, 1979; MOURA, Vasco GRAÇA, *Camões e a Divina Proporção*, Lisboa, ed. autor, 1985; NORONHA, Tito de, «Aos colecionadores — Edição da paraphrase do psalmo CXXXVI», *Annuario da Sociedade Nacional Camoneana*, 1.^o Anno, Lisboa, Sociedade Nacional Camoneana Editora, 1881; OSÓRIO, Jorge Alves, «As redondilhas “Sobre os rios”: ensaio de leitura a partir da versão do Cancioneiro de

Cristóvão Borges», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981; PICCHIO, Luciana Stegagno, «Biografia e autobriografia: due studi in margine alle biografie camonianne», *Quaderni Portoghesi*, 7-8, Pisa, Giardini Editori, 1980; PIMPÃO, A. J. da Costa, «Teria Camões lido Platão?», separata de *Biblos*, XVIII, t. I, Coimbra, 1942; PINTO, Heitor, *Imagem da Vida Cristã*, Lisboa, Sá da Costa, 1952-1958; PONTES, Maria de Lurdes Belchior, «As glosas do salmo 136 e a saudade portuguesa», *Os Homens e os Livros*, Lisboa, Verbo, 1971; id., «Problemática religiosa na lírica de Camões», *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, n.º do cinquentenário, 1983; REICHENBERGER, Kurt, «Der christliche Humanismus des Camões», *Aufsätze zur portugiesische Kulturgeschichte*, 4. Band, Muenster, Aschendorff, 1964; RODRIGUES, Manuel Augusto, «Sôbolos rios que vão à luz da exegese bíblica moderna», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981; SALGADO JÚNIOR, António, «Camões e Sôbolos Rios», *Labor*, Ano X; SCANTIMBURGO, João de, *Interpretação de Camões à Luz de Santo Tomás de Aquino*, S. Paulo, Edições Melhoramentos, 1978; SENA, Jorge de, «Babel e Sião», *Trinta Anos de Camões*, Lisboa, Edições 70, 1980; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «Amor e mundividência na lírica camonianana», *Colóquio/Letras*, 55.

Vasco Graça Moura

RÉGIO, José (camonista) (Vila do Conde, 1901-1969). José Régio, pseudónimo de José Maria dos Reis Pereira, dedicou atenção demorada à obra camoniana através de diversos projetos literários e de alguns escritos críticos. Por parte do estudioso Vieira Pimentel, foi defendida mesmo a tese relativa à existência de uma espécie de «afinidade eletiva» entre os dois autores. Contudo, não é preciso procurar explicações profundas para se justificar o interesse de Régio por Camões. Em primeiro lugar, porque o épico foi motivo de atração, não raro, para os mais insignes criadores lusitanos. Em segundo lugar, porque Régio, por meio de Camões, refletiu principalmente a sua singular visão da literatura.

Entre os projetos literários regianos em volta de Camões, há que mencionar a escolha, não por acaso, do primeiro verso do famoso soneto *Alma minha gentil, que te partiste* para título da antologia da poesia lírica portuguesa que organizou com Alberto de Serpa (1958). Deve ser referida, além disso, a presença de Camões na série *As mais Belas Poesias...*, a que pertencem os volumes *Os mais Belos Sonetos de Camões* (1958), *As mais Belas Redondilhas de Camões* (1963) e *As mais Belas Canções e Odes de Camões* (1963), bem como o relevo conferido ao escritor na coletânea *Líricas Portuguesas*, com várias edições publicadas.

No que diz respeito aos ensaios dados à luz por Régio de temática camoniana, há que citar, nomeadamente, a nota intitulada «Camões»,

incluída como rosto no número 13 da revista *Presença* (1928), e o texto de maior fôlego «Discurso sobre Camões», originalmente concebido como preâmbulo da antologia *Luís de Camões* (1944), que veio a lume em versão definitiva, com abundantes acréscimos, no volume *Ensaio de Interpretação Crítica: Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro* (1964).

A nota «Camões», publicada no dia 10 de Junho — data indiscutivelmente emblemática —, poderia até ser considerada, dada a posição primacial que ocupava na revista coimbrã, uma interpretação de Camões com intenções editoriais. Todavia, é necessário ter em conta o extremado individualismo que caracterizou a maioria dos integrantes do grupo *presencista*. Nesse dia de exaltação comemorativa, Régio apresenta um conjunto de impressões acerca da dimensão patriótica e literária do poeta. Como ele explica, Camões é de Portugal inteiro, porquanto o local onde nasceu não é conhecido ao certo. A seguir, Régio leva a cabo um breve percurso pelos episódios mais lendários da vida do escritor, como as diferentes amadas cantadas nos seus versos, e chama a atenção, com grande emotividade, para os feitos magnificamente narrados n’*Os Lusíadas*.

Quanto ao ensaio «Discurso sobre Camões», é imprescindível frisar, antes de mais, que constitui uma amostra luminosa da capacidade crítica de Régio. Com efeito, este novo texto responde ao conceito, por ele cunhado, de «crítica compreensiva», quer dizer, a possibilidade de «compreender e fazer compreender sem abdicar do juízo», conforme explicava no esclarecedor estudo «Introdução a uma obra», do livro *Poemas de Deus e do Diabo*. Este peculiar olhar crítico baseia-se, de maneira particular, no interesse que a psicologia do autor encerra para interpretar a sua produção artística. Como Régio assinalava na citada introdução, o que despertou sempre o seu interesse não foi «tanto a crítica meramente estética das criações literárias [...], como o estudo da personalidade das mesmas obras». Régio sublinhava, em seguida, que tentou aplicar essa apreciação tão pessoal nos ensaios que consagrou a Camilo Castelo Branco, Florbela Espanca, António Botto, Mário de Sá-Carneiro e, designadamente, a Camões.

Um aspeto importante do ensaio «Discurso sobre Camões» é que Régio não utiliza muitas referências críticas. De facto, traz só à colação, e mesmo assim de modo tangencial, os nomes de Costa Pimpão, Rodrigues

Lapa, Hernâni Cidade, Salgado Júnior e Jorge de Sena. Isso prova, sem margem para dúvidas, o ponto de vista subjetivo que é dominante na sua abordagem do estro camoniano. Tanto é assim que, mais do que uma interpretação do genial épico, é exequível encontrar aqui algumas informações que são fundamentais, sobretudo, para compreender a conceção literária do próprio Régio. Por exemplo, estamos a fazer referência ao tipo de relação para ele existente entre a literatura atual e a literatura do passado ou, aliás, à curiosa fórmula que propõe a fim de harmonizar, de forma equilibrada, a originalidade e a sinceridade na expressão artística.

A primeira ideia delineada por Régio em «Discurso sobre Camões» tem a ver com a ligação que caberia fixar entre o «grande artista» e a «tradição», fundamentalmente no que diz respeito às influências estrangeiras que o excelso poeta recebeu. São estabelecidos, assim, os nexos mais notáveis de Camões com as duas correntes literárias essenciais no período quinhentista: a poesia popular e a poesia culta. A partir daí, Régio procura desenhar um retrato psicológico de Camões com o intuito de determinar os traços mais originais da sua obra. Em síntese, o excecional escritor é, na sua opinião, em igual medida «sensual e místico», sem que seja possível desvendar a supremacia de uma vertente sobre a outra.

A segunda ideia que Régio expõe neste ensaio, depois de salientar a maravilhosa destreza de Camões em todos os géneros e em todas formas, cifra-se na diferença entre as noções de «arte» e «vida», por um lado, e de «artista» e «homem», por outro. Na sua perspetiva, há escritores com uma vida fora do comum mas sem uma arte memorável, como acontece no caso de Sá de Miranda, no passado, e de Manuel Laranjeira, na época contemporânea. E há autores, ao invés, com uma obra admirável embora sem uma biografia cativante, como Fernão Lopes e Bernardim Ribeiro, antes, e Eugénio de Castro, Guerra Junqueiro, Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa, no período moderno. Ora bem, como Régio destaca, Camões seria o paradigma do escritor que conseguiu equilibrar uma trajetória vital invulgar e umas magníficas aptidões para a escrita. É que no autor d'*Os Lusíadas* existe, em sua opinião, «uma riqueza humana que diríamos abissal», a qual «suporta as suas extraordinárias e perigosas faculdades de expressão».

A terceira ideia explanada por Régio em «Discurso sobre Camões» liga-se à intenção de fazer sobressair a grande originalidade da obra camoniana. Quanto a isso, é inegável o perfil romântico que o autor de *Histórias de Mulheres* transmite do escritor. «Decerto, nem todos os passos e composições de Camões nos comovem, ou seduzem, com igual intensidade», escreve num passo. Na verdade, Régio acha que o melhor Camões é o que não reproduz ecos alheios no seu dizer poético, mas canta as paixões com voz genuína. Isto é, a porção da sua obra mais digna de louvor seria aquela em que «a poderosa personalidade do poeta irreprimivelmente se exprime, amparando-se, ou não, a expressões alheias, a personalidades afins.»

A última ideia que está presente no ensaio regiano refere-se à famosa polémica entre os editores José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, por um lado, e António Sérgio, por outro, nas primeiras décadas do século XX. Este é, sem dúvida, um pormenor assinalável, porque demonstra que a primeira redação do texto «Discurso sobre Camões» é muito anterior em termos cronológicos à versão final. Como é conhecido, José Maria Rodrigues e Lopes Vieira tinham difundido, no volume *Lírica* (1932), uma imagem demasiado sensorial da obra camoniana, a partir sobretudo de pressupostos biográficos. Em oposição a isso, António Sérgio procurou acentuar o intelectualismo presente de forma hegemónica nas composições do poeta, como se pode verificar nos artigos «Questão prévia dum ignorante aos Prefaciadores da Lírica de Camões» (1934), «Ainda sobre o carácter *congeminitivo* da lírica camoniana» (1954) e «Sobre a Canção Segunda de Camões» (1954).

Nessa controvérsia, Régio tenta compatibilizar, com vontade conciliadora, duas perspetivas tão diferentes e mesmo antagónicas. Portanto, em Camões conviveriam, na sua opinião, a sensualidade alegada por José Maria Rodrigues e Lopes Vieira e o poder de concentração preconizado por António Sérgio. Régio afirma que entre essas visões extremas pode achar-se, em aparência, «incompatibilidade lógica». Porém, nada impediria que, como acontece no caso de Camões, «coexistam num artista [...] uma sensualidade poderosa e a capacidade de abstracção, a força da intelectualização».

Seja como for, Régio considerou mais razoável, em última análise, o ponto de vista de António Sérgio, porquanto não concordava com os

excessos interpretativos de José Maria Rodrigues e Lopes Vieira a propósito de numerosos versos camonianos, nos quais se confundem vida e literatura. Segundo Régio, seria interessante, em certa medida, conhecer os nomes das numerosas mulheres que Camões amou «para um entendimento digamos literal, anedótico ou realista da sua Lírica». No entanto, esses pormenores são desnecessários, absolutamente, «para uma crítica estética, psicológica, ou filosófica, da obra do poeta».

Como conclusão, pode dizer-se que a leitura que Régio fez de Camões é, como acima já avançámos, uma exegese mormente de si próprio, através da qual desvenda elementos da sua conceção estética e do seu projeto literário. No artigo de abertura do primeiro número da revista *Presença*, intitulado «Literatura viva», Régio defendia, em 1927, a exigência de que o escritor tivesse «personalidade». Essa mesma condição, em definitivo, é a que fica patente nas suas aproximações camonianas.

BIBL.: DASILVA, Xosé Manuel, «Camões na visão de José Régio», *Revista Camoniana*, 3.^a série, 17, 2005, pp. 139-157; HOURCADE, Pierre, «O ensaio e a crítica na *Presença*», *Colóquio-Letras*, 38, 1977, pp. 20-28; PIMENTEL, F. J. Vieira, «Camões, Régio e as *afinidades electivas*», *IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1984, pp. 449-457; RÉGIO, José, «Camões», *Presença*, 13, 13 de junho de 1928, reproduzido em *Páginas de Doutrina e Crítica da Presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 252-253; id., «Discurso sobre Camões» (1964), *Ensaaios de Interpretação Crítica: Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro*, Lisboa-Porto, Portugalia Editora-Brasília Editora, 1980, pp. 7-70; SIMÕES, João Gaspar, «Prefácio», in RÉGIO, José, *Páginas de Doutrina e Crítica da Presença*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 7-10; id., *José Régio e a História do Movimento da Presença*, Porto, Brasília Editora, 1977.

Xosé Manuel Dasilva

RENASCIMENTO. Identificado com a recuperação da cultura greco-latina e dos valores que lhe são inerentes (em oposição à cultura e aos valores da Escolástica Medieval), o Renascimento é um fenómeno sociocultural datável da segunda metade do século XV e situado essencialmente no espaço político que corresponde às repúblicas italianas, de onde irradiou depois para toda a Europa. Para lá do consenso aparente que possa notar-se a propósito desse mesmo fenómeno, é importante sublinhar, porém, que o Renascimento pressupõe uma leitura e uma construção conceptual que tem o seu verdadeiro início no século XIX e que

não mais parou até aos nossos dias, envolvendo historiadores das ideias, das artes e da cultura em geral.

De facto, é com a publicação da obra de Michelet *Introdução ao Renascimento* (1855) e, sobretudo, com a vinda a lume do livro intitulado *A Civilização do Renascimento Italiano*, do professor suíço Jacob Burckhardt (1860), que o termo ganha verdadeiro sentido na história cultural moderna, inaugurando uma vasta mole bibliográfica que não cessa de aumentar, quer em termos de ampliação e aprofundamento quer em termos de modulação. A este último nível, assinalem-se, como exemplo, os estudos de Walter Mignolo que, numa perspetiva pós-colonial, procura desmistificar a ideia de esplendor civilizacional convencionalmente associada ao Renascimento, chamando a atenção para as «trevas» que, afinal, teriam caracterizado esse mesmo período (denunciando a situação de dominação injusta exercida pelos europeus sobre outros povos) e de Stephen Greenblatt, nome cimeiro do *New Historicism* (também conhecido por «Cultural Materialism») que analisa o Renascimento a partir da ótica do poder e da lógica de dominação que dele deriva, com aplicações inovadoras às peças de Shakespeare.

Com vasta repercussão em muitos campos disciplinares, que vão da História Económica à História Política, a emergência do conceito de Renascimento trouxe sobretudo consigo implicações importantes no domínio da História da Arte. Mais do que em qualquer outro domínio, era no campo artístico que todo um *corpus* se oferecia à reapreciação dos investigadores, suscitando o aparecimento de novos critérios classificativos. Assim sucedeu na pintura, onde a afirmação do autor e a representação da figura humana dotada de autonomia e de capacidade de dominação em relação ao Cosmos se afirmam como critérios delimitadores deste novo período.

Pode dizer-se que o Renascentismo de Camões foi, desde cedo, indiretamente relevado pelos primeiros comentaristas de Camões que sublinharam a sua dívida tanto para com os escritores gregos e latinos, como para com os autores italianos da Renascença (com destaque para Petrarca, na Lírica, e para Ariosto, na Épica). Os nossos primeiros historiadores da Literatura seguiram esta mesma linha de enquadramento, integrando Camões, ao mesmo tempo, na luz do Renascimento europeu e no «século de ouro» da história cultural portuguesa. A ideia de que

Camões era essencialmente um escritor renascentista teve sempre, como fundamento, a sua dívida para com o filão cultural de ascendência greco-latina e pressupunha que o Renascimento constituía um período (e não apenas uma corrente artística) ao qual se podia fazer equivaler o conceito de Classicismo. Nesta linha de pensamento, valorizava-se o recurso à mitologia, enquanto perífrase e enquanto metáfora (na Épica, na Lírica e até no Teatro), e, de uma forma ainda mais abrangente, sublinhava-se o lastro humanista, presente em toda a criação camonianiana, através de inúmeros traços de intertextualidade ativa. Esses traços são sobretudo detetáveis numa visão reconfigurativa da Arte que, desta forma, para além de representar o real, na sua evidência, serviria também para o perscrutar e para nele intervir, com propósitos de correção cívica e moral. À luz desta lógica, embora com derivas várias (que absorvem diferentes estilos de época), o Classicismo renascentista vigoraria até à segunda metade do século XVIII, justamente quando as referências do mundo greco-latino começam a ser subsumidas por um outro tipo de fundamentos (de índole essencialmente popular) que há de estar na base do Romantismo. Assim acontece na generalidade dos manuais de História da Literatura Portuguesa usados nos liceus e na Universidade, até à década de 70 (de Teófilo Braga a Mendes dos Remédios).

Contra esta visão, manifestaram-se, a partir da década de 30 do século passado, alguns historiadores da arte e das ideias que entendem o Renascimento sobretudo a partir da mundividência que ele encarna e não tanto das matrizes a que se reporta. Nesse sentido, convocando o contributo do neoplatonismo (verdadeira gramática filosófica dos séculos XV e XVI) preferem identificar o conceito mais como uma corrente centrada numa visão otimista das capacidades humanas de conhecer e agir, traduzidas no geometrismo das formas e na própria ideia de *medida*, na glorificação do homem (criatura suprema, dotada de corpo efémero mas espírito imortal e resplandecente). A presença ou a ausência destes sinais significaria assim a caracterização de um determinado artista como renascentista ou como não-renascentista. É essencialmente essa a base de que vão partir dois camonistas (Jorge de Sena e Aguiar e Silva) em separado e com fundamentos nem sempre consonantes, para, nos anos 60, colocarem em causa o até aí consensual renascentismo de Camões. A ideia-chave era a de que tal como entre a luz de Rafael e a *terribilità* de

Miguel Ângelo existia uma diferença periodológica a assinalar, também entre António Ferreira e Camões se justificava uma demarcação. Os argumentos invocados eram de carácter antropológico-existencial: o pessimismo que atravessava a lírica de Camões não se compaginava com a visão «isorrópica» e eudemonista que é apanágio do Renascimento e que alegadamente caracterizaria também a obra do autor dos *Poemas Lusitanos*.

Esta nova visão foi essencialmente consolidada, entre nós, através do prestígio académico de Aguiar e Silva que, de resto, já antes (1962) havia delimitado o conceito de Classicismo, circunscrevendo-o, entre nós, à primeira metade do século XVI e demarcando-o com notável rigor e coerência, no contexto da história literária europeia. Esta nova demarcação veio a ter um vasto impacto no ensino da obra de Camões, com integração quase imediata nos manuais de História da Literatura mais influentes (designadamente na *História da Literatura Portuguesa*, de Óscar Lopes e António José Saraiva que, logo em 1973, sob a influência explícita dos trabalhos de Aguiar e Silva, vem a integrar Camões num apartado intitulado «3.^a Época: Renascimento e Maneirismo») e nos próprios programas escolares. Também no campo da investigação, a tese do Maneirismo de Camões (superadora do seu renascentismo) instalou-se de forma praticamente hegemónica, mercê da sua aceitação entre as gerações mais novas (M. do Céu Fraga, Hélio Alves, Isabel Adelaide Almeida, entre outros).

Foram poucas as vozes que contrariaram esta tendência. Ainda assim, deve destacar-se a resistência de um dos estudiosos mais conceituados do Renascimento português e italiano. Refiro-me a J. V. de Pina Martins, que se manteve fiel à ideia de que a dinâmica das artes plásticas não é totalmente transferível para o domínio da Literatura e que, em qualquer caso, o Renascimento é sobretudo definível em função das fontes a que se reporta, consentindo no seu seio a existência de correntes de maior ou menor pessimismo existencial (que podem, de facto, assinalar-se desde épocas muito anteriores à segunda metade do século XVI).

Nesta medida, mais do que uma dissensão histórico-cultural ou mesmo hermenêutica em torno dos textos de Camões, a possibilidade de aplicação da ideia de Renascimento à obra do escritor parece configurar um problema teórico-concetual centrado em dois planos distintos: as noções

de «Período», de «Corrente» ou de «Escola», por um lado; e a relação que pode estabelecer-se entre os diversos sistemas artísticos (designadamente entre a Poesia e as artes figurativas) e entre a criação estética, no seu todo e os acontecimentos políticos ou as derivas filosóficas e teológicas que, em regime de crescente aceleração, vão assinalando a segunda metade do século XVI, provocando a crise dos valores ditos renascentistas e acentuando a vertente sombria da visão do Homem e da Vida.

Por último, e para além das incidências taxinómicas que suscita, a ponderação do renascentismo camoniano não pode deixar de ter em conta, de forma conjugada, as grandes características que assinalam esse fenómeno sociocultural no âmbito europeu, as especificidades que assinalam o espaço português e ainda as marcas inconfundíveis do génio do autor.

BIBL.: BRIOIST, Pascal, *La Renaissance (1470-1570)*, Neuilly, Éditions Atlande, 2003 (contém bibliografia vasta, para além de um exame crítico das principais teses sobre o Renascimento); BURCKARDT, Jacob, *O Renascimento Italiano* (tradução de António Borges Coelho), Lisboa, Editorial Presença/Livraria Martins Fontes, 1973; BURKE, Peter, *O Renascimento*, Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008; FERGUSON, Wallace K., *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Toronto/Buffalo/London, University of Toronto Press, em conjunto com Renaissance Society of America, 1948; GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: from More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2005; MARTINS, José Vitorino de Pina, «Camões et la pensée platonicienne de la Renaissance», *Visages de Luís de Camões. Conférences*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian/Centro Cultural Português, 1972, pp. 55-94; MICHELET, Jules, *Renaissance et Réforme. Histoire de France au 16ième siècle*, Paris, Robert Laffont, 1998; MIGNOLO, Walter, *The Darker Side Of The Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995; NEVES, Maria Leonor Curado (ed.), *António José Saraiva e Óscar Lopes: Correspondência*, Lisboa, Gradiva, 2004 (vejam-se, em especial, pp. 321 e ss., onde se discute o impacto das teses de Aguiar e Silva na reorganização da história literária portuguesa dos séculos XVI e XVII); PRIETO, Antonio, *La poesía española del Siglo XVI. Andais tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984 (vol. I); REBELO, Luís Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1982; RICO, Francisco, *El sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza Universidad, 1993; SENA, Jorge de, *Trinta Anos de Camões (1948-1978)*, Lisboa, Edições 70, 1980 (2 vols.); SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, *Para Uma Interpretação do Classicismo*, Coimbra, separata de *Revista de História Literária de Portugal*, 1962, Vol. I; id., *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971; id. «Retrato do camonista quando jovem (com alguns pingos de melancolia)», *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008, pp.13-22; id. *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009; WHITLOCK, Keith (ed.), *The Renaissance in Europe. A Reader*, New Haven and London, Yale University Press (em conjunto com Open University), 2000.

RESENDE, André de. (Évora, c. 1500-1573). Detentor de uma sólida formação clássica e humanística, talentoso e versátil, este reputado humanista português do século XVI deixou a sua indelével marca plasmada numa vasta e polifacetada produção literária, que ultrapassa os cento e cinquenta títulos e se encontra redigida na sua maior parte em latim. A sua obra, que colheu o apreço quase unânime dos contemporâneos, portugueses e estrangeiros, suscitou desde cedo o interesse e a atenção dos estudiosos, a começar por Diogo Mendes de Vasconcelos, seu amigo e primeiro biógrafo, fundador dos estudos resendianos futuros, que têm o seu ponto alto na preciosa biobibliografia elaborada por Francisco Leitão Ferreira, mais tarde superiormente anotada e complementada por A. Braamcamp Freire.

Quando se aprecia a vida de André de Resende no seu conjunto — uma vida dedicada ao estudo, à escrita e ao ensino —, torna-se desde logo patente a sua repartição em duas fases preponderantes: (1) a da formação académica em terras estrangeiras (Espanha, França, Países Baixos e ainda várias cidades da Alemanha e da Itália), responsável por cerca de vinte anos de ausência do país; (2) a da atividade cultural no país, em particular nas cidades de Évora, Lisboa, Coimbra, entregue ao ensino de príncipes e nobres, à oratória e à escavação do passado português. Nestas duas fases se espelham, por assim dizer, duas significativas vertentes do modo de ser e estar de Resende, o seu cosmopolitismo humanista e o seu patriotismo vivo e esclarecido, que se caldeiam e temperam mutuamente. Depois dos estudos elementares no Convento de São Domingos de Évora e em Lisboa, inicia, com cerca de treze anos, o périplo da sua formação humanística nas melhores universidades da Europa. Frequentou, de 1513 a 1517, a Academia Complutense, onde teve como mestre o famoso Nebrija, e mais tarde (em princípios de 1521) viajou para Salamanca a cursar Artes e Teologia, tendo sido discípulo do português Aires Barbosa. Em meados desta década tomou as ordens sacras do subdiaconado e do diaconado em Aix, perto de Marselha. Mais tarde, já em Paris, escutou Nicolau Clenardo, de quem se tornou grande amigo. Segue depois para Lovaina (esperava contactar com Erasmo, que muito admirava) e nesta cidade permanece de

1529 a 1531. Ao serviço (como professor de Latim) de D. Pedro de Mascarenhas, embaixador de Portugal na corte de Carlos V, passa, nos finais de 1531, a residir em Bruxelas. Mas o facto de ter integrado o séquito do rei católico, na companhia do embaixador, levou-o a viajar, de janeiro de 1532 a abril de 1533, por várias cidades da Alemanha e Itália (Colónia, Ratisbona, Viena, Veneza, Bolonha e Génova), numa autêntica *fabula motoria*, como diz. Em abril de 1533 separou-se, em Barcelona, da comitiva imperial e regressou ao país, pondo assim termo a uma fase crucial da sua vida, de cerca de vinte anos, durante os quais conheceu as mais modernas correntes do pensamento europeu e conviveu com figuras de renome, como os humanistas flamengos Conrado Goclénio, Rogério Réscio, reputados professores do Colégio Trilingue de Lovaina, Nicolau Clenardo e João Vaseu, João Dantisco, embaixador do rei da Polónia, e o jovem e promissor poeta João Segundo de Haia, e eminentes figuras da Igreja, como o cardeal Pedro Bembo. Produto dos seus tempos de universitário em Lovaina, assinalem-se o poema *Encomium Louaniae* (1529) — um «elogio de Lovaina» que é já uma homenagem do jovem Resende ao príncipe dos humanistas, Erasmo; o poema *Erasmi Encomium*, um assombroso elogio do humanista de Roterdão, no qual defende Erasmo das críticas maldosas que lhe são feitas e afiança o apreço e a admiração que lhe tributam os *Lusiadae* (os descendentes de Luso); a tradução para latim e impressão da missiva do capitão-mor Nuno da Cunha a D. João III, a chamada *Epitome rerum gestarum in India a Lusitanis* [...], na qual dá a conhecer à Europa culta os recentes triunfos portugueses no Oriente; o *Genethliacon* (Bolonha, 1533), um longo poema de cerca de novecentos hexâmetros dactílicos que descreve, com pormenor realista, os magníficos festejos realizados em Bruxelas em honra do nascimento do príncipe D. Manuel — aqueles festejos que assistiram à representação do (perdido) *Jubileu de Amores*, de Gil Vicente, para grande escândalo dos legados da Cúria romana; os poemas desencantados sobre a vida da corte (um deles, o *De uita aulica*, de 1533, editado em Bolonha e dirigido a Damião de Góis).

Regressa a Évora neste ano de 1533 e, depois de, por incumbência de D. João III, trazer de Salamanca o grande Clenardo para ensinar em Portugal, logo no ano seguinte dá início ao ciclo da sua relevante atividade entre nós. Foi professor dos infantes D. Afonso e D. Duarte, irmãos de D. João III. Foi também pregador do rei e, mais tarde, do cardeal D. Henrique.

Desde muito cedo demonstra acentuado interesse pela arqueologia, compondo os *Antiqua Epitaphia*, coligindo moedas antigas, escrevendo sobre o aqueduto de Sertório, compondo dois livros sobre os aquedutos e um *De Architectura* (talvez tradução do *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti) — textos estes perdidos. A sua ação cultural é pontuada por momentos de grande peso, como aquele em que profere, na abertura do ano letivo da Universidade, em Lisboa, a celebradíssima *Oratio pro rostris*, um autêntico manifesto em defesa do Humanismo, marcado, por um lado, pelo elogio das disciplinas liberais, em particular pela afirmação da importância dos estudos helênicos em Portugal e, por outro, pela assunção da necessidade de conciliação entre a fé e a heterodoxia renascentista. Publica, em 1540, o *De uerborum coniugatione commentarius* (um valioso compêndio gramatical sobre a flexão verbal latina, que reflete a orientação humanística da pedagogia resendiana e que foi considerado o livro de latim mais original e fundamentado que se publicou em Portugal no século XVI). Em Lisboa, em 1545, é impresso o *Vincentius, Leuita et Martyr*, um longo poema em latim ao mártir S. Vicente, onde são narrados, em estilo sublime, o martírio e a trasladação das relíquias do santo protetor de Lisboa. Apesar do seu inegável interesse histórico-literário, esta obra é sobretudo conhecida pelas notáveis *Adnotationes* eruditas com que Resende acompanha o poema e que evidenciam bem a sua apurada formação clássica e humanística. É aqui que surge reivindicada a paternidade dos vocábulos *Lusiadae* e *Tagides*, de tão larga fortuna no poema épico de Camões. Em 1548 vem a lume, também em Lisboa, o *Breuiarium Eborense*, que, por iniciativa do cardeal-infante D. Afonso e com a colaboração de outros teólogos, foi organizado e reelaborado por Resende em obediência às evidentes preocupações do humanista, que não descarta a elegância de expressão mesmo em textos litúrgicos. Idêntica preocupação presidirá aos renovados ofícios de S. Gonçalo e de Santa Isabel. Por esta época, estaria concluída a *História da Antiguidade da Cidade de Évora* (elaborada, em vernáculo, na sequência de um pedido-encomenda da edilidade eborense), embora tenha vindo a lume, numa primeira versão, apenas em 1553. Em Coimbra, terá sido durante algum tempo professor do Colégio das Artes e nessa qualidade proferiu, em 1551, uma *Oratio* panegírica dirigida a D. João III, louvando a sua ação em favor da Universidade. Por esta altura, escreve ao flamengo

João Vaseu duas epístolas históricas em latim, uma (em 1551) sobre a Era de Espanha e a origem do nome da cidade de León, outra (em 1553) intitulada *Pro Colonia Pacensi*, um opúsculo de pendor histórico-arqueológico sobre a controversa questão da identificação de Beja com *Pax Iulia* ou *Pax Augusta*. O «pae dos estudos arqueológicos em Portugal», conforme escreveu Carolina Michaëlis, defende aqui, com empenho nacionalista, a identificação de *Pax Iulia* com Beja. O ano de 1567 é assinalado pela publicação da *Carta a Bartolomeu de Quevedo*, uma longa epístola em latim que debate a questão do paradeiro das relíquias de S. Vicente, padroeiro de Lisboa, a questão da naturalidade dos irmãos Vicente, Sabina e Cristeta, santos eborenses, e outras questões polémicas de história sacra. O objetivo dessa carta é reivindicar para o património religioso português os referidos santos, que os nossos vizinhos castelhanos pretendiam fazer seus. Do mesmo ano, será a *Vida do Infante D. Duarte*, uma biografia em vernáculo, de grande valor histórico e literário, que permaneceu manuscrita até aos finais do século XVIII. Caracterizam-na o realismo na narração de episódios ocorridos no ambiente da corte e a naturalidade e fluência da expressão resendiana. Também por esta época terá composto o *Aegidius Scallabitanus*, um diálogo de marca humanística no qual André de Resende, na companhia de Inácio de Moraes e Luís Pires, traça uma biografia hagiográfica de frei Gil de Santarém entrecortada de relevantes excursos de índole religiosa, histórica e literária, de entre os quais vale a pena salientar o debate em torno da autoria da obra do Dionísio Areopagita, da extinção dos Templários, da questão do erasmismo resendiano (no sentido de fidelidade ao pensamento do Mestre de Roterdão), associada à crítica da forma pouco ortodoxa como Erasmo debate questões teológicas. São também deste tempo os poemas de índole religiosa e proselítica dirigidos a D. Sebastião e a Filipe II de Espanha, exortando-os à luta contra os infiéis, os Mouros, que eram vistos como uma ameaça séria à segurança da Península. De 1570 datam uma terceira epístola histórica em latim, redigida em resposta a várias dúvidas de fundo histórico suscitadas pelo historiador espanhol Ambrósio de Moraes e um texto hagiográfico em vernáculo, a *Sancta vida e religiosa conversação de Fr. Pedro porteiro do mosteiro de S. Domingos de Évora*, valioso documento histórico e linguístico, não apenas pela rara penetração psicológica de que dá provas na apresentação da

figura do humilde frei Pedro, mas também pela fluência do discurso. Quando se decidiu a elaborar esta vida, havia já trinta anos que Resende se vira forçado a abandonar o hábito de frade dominicano, mas mantivera-se ligado pelo coração à Ordem em que se criara e já no final da vida não só compôs esta biografia do domínico frei Pedro — pretendia celebrar as virtudes do frade porteiro e «honrar a religião em que fui criado» —, como legou ao mosteiro parte importante dos seus livros, além de pedir que o enterrassem com o hábito de S. Domingos.

Mas, entretanto, todo o tempo disponível era consagrado por Resende à redação do seu *opus magnum*, da obra da sua vida, os famosos livros *De antiquitatibus Lusitaniae*, que em 1573 a morte interrompeu, e nos quais já trabalhava, segundo o próprio Resende, em 1545 (data do *Vincentius*), embora só quatro anos antes da sua morte se tenha dedicado à organização do material coligido, isto é, por volta de 1569. Graças à solicitude do cardeal D. Henrique, Diogo Mendes de Vasconcelos seria incumbido de preparar a publicação póstuma da obra, que virá a lume no ano de 1593, em Évora, já sob as ordens de Filipe II de Espanha.

Estes são, a traços largos, os principais momentos da vida e da obra de Resende, que ilustram bem a sua incansável e multímota atividade de humanista e teólogo, biógrafo, hagiógrafo, arqueólogo e poeta. São notórios alguns centros de interesse e linhas de força da personalidade e do pensamento do autor, mas três se destacam de modo especial, a saber, o apreço pelo grande Erasmo, o gosto apurado pelas *elegantiae* da língua latina e o acendrado amor à pátria e aos tão amados *patriae ornamenta*.

A questão do erasmismo de André de Resende tem suscitado alguma querela, por se verificar que o eborense passou de uma posição de forte entusiasmo para uma de crítica moderada, numa atitude bipolar justificada pelo facto de distinguir entre o Erasmo especificamente filólogo e o Erasmo que se exprimira com ligeireza ou desassombro (a *erasmitica libertas*) sobre várias matérias do foro teológico e religioso, como sejam o papel da Graça e das obras na justificação, o culto dos santos, a veneração das relíquias, ou a crítica ao estado da Igreja e à insustentável situação dos seus membros, precisados de reforma. Certos críticos defendem que Resende se foi afastando, com o tempo, das ideias reformistas e do espírito de tolerância do humanista de Roterdão, apontando em abono da sua tese a forma como, em poemas de finais da década de 60, Resende

defendeu a justeza da guerra contra o Islão, considerando-a mesmo um dever da *pietas* religiosa, contra o que o Rotterdamês defendia. Mas há que sublinhar que o seu espírito de cruzada é já uma realidade em 1531 (leia-se a *Epitome rerum gestarum* acima referida) e não apenas nos atrás mencionados poemas de índole proselitica, do final da vida. Por outro lado, há fortes sinais do influxo do pensamento de Erasmo no *Aegidius Scallabitanus*, uma biografia hagiográfica concluída nos finais dos anos 60 e que, talvez por isso, ficou inédita. Pode ser que o erasmismo de Resende tenha arrefecido um pouco, mas o seu caso não é isolado e os tempos «calamitosos» que então se viviam assim o ditavam.

Com o gosto apurado pelas *elegantiae* da língua latina, pelo *sermo politus*, pelo *nitor sermonis*, estamos perante uma preocupação típica de um humanista de sólida cultura; todavia, quando esse gosto é aplicado a matérias religiosas, o que está em causa é escolher entre o *Christiane loqui* vs. o *Ciceroniane loqui*. Estas expressões, utilizadas por Resende, evocam o longínquo e famoso sonho de S. Jerónimo e a acesa querela, bem mais recente, do ciceronianismo. Nesta matéria, revelou-se próximo de Erasmo, ao preconizar a compatibilidade entre retórica pagã e religião cristã, embora tendesse para uma posição mais ortodoxamente ciceroniana. Já na Oração de Sapiência de 1534, Resende afirmara que a *pietas friget* (arrefece) quando o texto que a veicula se encontra recheado de barbarismos. Por isso temos o *Vincentius, leuita et martyr*, um poema heroico tão artisticamente elaborado que houve quem visse nele mais humanismo renascentista do que devoção cristã. Igualmente paradigmáticos são os casos da reelaboração do *Breuiarium Eborense*, de 1548, e do *Ofício da Rainha Santa Isabel* (em latim), que foram reescritos por Resende com o objetivo declarado de substituir os textos que estavam em uso, vazados num estilo tão bárbaro que faziam arrepiar os crentes de gostos mais delicados. Este misto de preocupações religiosas e profanas não é, no entanto, exclusivo de Resende. Fez parte da postura dos humanistas em geral, escrevessem em latim ou em vernáculo.

A terceira linha de força do pensamento de Resende pode resumir-se à sua afirmação de que «sempre tive na maior das estimas as glórias do meu país». Daí que, ao longo da vida, se tenha aplicado a exaltar os tão amados *patriae ornamenta*, a escavar (e talvez forjar) inscrições, a procurar topónimos desaparecidos de que falavam os antigos, a estabelecer ou a

aceitar etimologias lisonjeiras, a reclamar Viriato e Sertório como antepassados lusos, a reivindicar santos para o património religioso de Portugal. Quantas vezes lamentava, por isso, o escasso interesse ou o tradicional desleixo dos Portugueses na divulgação *extra muros* da sua gesta heroica, como ficou patente na carta que antecede a *Epítome dos feitos dos Portugueses na Índia*, dirigida a Conrado Goclénio, de 1533.

Ficaram aqui elencados dos mais significativos textos que André de Resende nos legou. A relevância histórico-cultural da obra do eborense é indiscutível e, no entanto, está ainda por fazer o estudo da sua receção e projecção, quer em Portugal quer no estrangeiro. Para nos cingirmos ao essencial, lembre-se que o nome de Resende ficou indissolúvelmente ligado ao título da nossa epopeia nacional — *Os Lusíadas* — e a alguns dos seus momentos míticos-lendários, o que sucedeu graças ao conhecimento, por parte do épico, da obra de André de Resende, em particular do poema *Vincentius, Leuita et Martyr* e das suas preciosas *Adnotationes*, mas igualmente da *História da Antiguidade da Cidade de Évora* e de alguns outros textos resendianos, como demonstraram José Maria Rodrigues e José Vitorino de Pina Martins, além de Carolina Michaëlis e Américo da Costa Ramalho. Camões colheu em Resende, entre outros, os dados relativos à fundação mítica de Lisboa, à origem do topónimo Andaluzia, à Hispânia vista como Hespéria última, às colunas de Hércules, às ligações de Sertório à cidade de Évora, à história de Geraldo Sem Pavor e a muitos outros intertextos que a lupa de José Maria Rodrigues analisou. Também o patronímico «Tágides» tem patente resendiana, assim como muitos dos latinismos lexicais de Camões, com os quais enriqueceu a língua portuguesa. Tendo Resende morrido em finais de 1573, e tendo o poema camoniano vindo a lume em 1572, o humanista terá ainda podido, nas palavras de Aires Nascimento, «reconhecer que os seus ensinamentos haviam dado frutos de boa qualidade. Os mitos que chamara ao cadinho da memória estavam ali presentes [...]. A mitificação necessária para a épica camoniana está efectivamente nos textos de Resende».

BIBL.: FREIRE, Anselmo Braancamp, *Notícias da Vida de André de Resende pelo Beneficiado Francisco Leitão Ferreira*, Lisboa, 1916; MARTINS, J. V. de Pina, «Aspetos do erasmismo de André de Resende», *Euphrosyne*, III, 1969, pp. 87-163; NASCIMENTO, Aires A., «Mito e

identidade: André de Resende, um catalisador de memória», *Mythos*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, 2008, pp. 7-19; PEREIRA, Virgínia Soares, *O Aegidius Scallabitanus de André de Resende*, introdução, edição crítica, tradução e notas de [...], Lisboa, FCG/FCT, 2000; RAMALHO, A. Costa, *Estudos Camonianos*, Lisboa, INIC, 1980; RESENDE, André de, *As Antiguidades da Lusitânia*, introdução, tradução e comentário de Raul Miguel Rosado Fernandes. Estabelecimento do texto latino de S. Tavares de Pinho, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009; id., *Obras Portuguesas*, prefácio e notas de José Pereira Tavares, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1963; id., *Vincentius Leuita et Martyr*, reprodução fac-similada da edição de Luís Rodrigues, Lisboa, 1545, introdução de José V. de Pina Martins, Braga, Barbosa & Xavier, 1981; SAUVAGE, Odette, *L'itinéraire érasmien d'André de Resende (1500-1573)*, Paris, Centro Cultural Português, 1971.

Virgínia Soares Pereira

RESENDE, André Falcão de (Évora, 1527-Lisboa, 1599?). Nasceu em Évora, em 1527, filho de Jorge de Resende, e primo de André de Resende. Publicou seu primeiro poema aos 18 anos, um soneto laudatório nas páginas preliminares da *Crônica del rei D. João II*, do tio Garcia de Resende, impressa em 1545. Matriculou-se em Cânones na Universidade de Coimbra, por volta de 1548, tendo abandonado o curso provavelmente em 1551. Bacharelou-se em Artes na Universidade de Évora, retomando em 1567 os estudos jurídicos em Coimbra, onde concluiu a licenciatura em Direito Canónico em 1570, aos 43 anos. Na segunda metade dos anos 50, casou-se com Leonor Almada, cuja irmã era esposa de Heitor da Silveira — companheiro de Camões na Índia —, com quem troca significativa correspondência em versos. Apenas em 1576 obtém um cargo, o de juiz de fora de Torres Vedras, ocupação que lhe inspirou queixosos versos: «Que eu, por não mendicar e lançar pedras /à gente, rendido à fortuna e fado / Lides julgo e componho em Torres Vedras. / Mal respondido aqui, mal despachado, / Desvalido de amigos e senhores, / Remo já velho um remo tão pesado.» Em 1578 publica um soneto laudatório no paratexto do poema épico de Jerónimo Corte-Real, *Felicissima victoria*, impresso em Lisboa, por António Ribeiro, o que demonstra as suas boas relações com os poetas da corte. Compôs um romance à entrada de Filipe II em Lisboa, em 1581, e em 1587 vai a Madrid, «com filho, moço e mula», com o intuito de conseguir uma melhor colocação. Em 1588 já estaria de volta a Lisboa, tendo escrito oitavas e sonetos publicados, neste ano, na *Relaçam do solenne*

recebimento que se fez em Lisboa às Santas Relíquias. No ano seguinte redige a Carta Que o Autor escreveu a um seu Amigo em que conta a vinda dos Ingleses com dom Antonio Prior do Crato, no ano de mil quinhentos e oitenta e nove anos, testemunho pessoal da invasão inglesa comandada por Francisco Drake. Em 1591 encontramos André Falcão no galeão San Cristobal, como ouvidor do terço português, do que resulta o Romance do Sucesso da Armada Que Foi às Ilhas Terceiras, no Anno de 1591. Em 1595 obtém a sua aposentação como juiz de fora. Provavelmente falece em 1599 em Lisboa, como aponta a Elegia feita pelo Autor sobre o mal da peste, que havia na cidade de Lisboa onde ele estava no anno de 1599; da qual peste ele morreu. E foi a derradeira obra que compôs.

A sua vasta e diversificada obra poética inclui sonetos, silvas, sextinas, epitalâmis, epigramas, oitavas, romances, cantigas, glosas, éclogas, odes, trovas, epístolas, cartas, elegias, sátiras, traduções de odes e de uma sátira de Horácio, além de poemas latinos. Seu testemunho mais antigo é o manuscrito n.º 1239 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, apógrafo copiado no começo do século XVI para o XVII, sobre o qual Joaquim Ignácio de Freitas preparou a edição incompleta impressa pela Imprensa da Universidade de Coimbra em meados do século XIX. Curiosamente para os estudos camonianos, o manuscrito principia com um poema de três cantos dirigido ao duque de Aveiro, a *Microcosmographia, e descripção do mundo pequeno, que é o homem*, um poema científico, baseado em tratados anatômicos, representando uma viagem pelo interior do corpo humano. Este poema foi impresso em 1615 na tipografia de Pedro Craesbeeck, em um opúsculo de 35 fólios, com o título *Obra do grande luis de Camões, principe da poesia heroica. Da criação & composição do homem*, e incluído nas *Rimas de Luis de Camões, Segunda Parte*, publicadas em 1616 por Domingos Fernandes. Na epístola dedicatória, Domingos Fernandes avisa o leitor que a composição não era de Camões: «[...] & na mão de muitos senhores illustres achei tres Cantos da Creação do homem em oitava rima que vão no fim deste livro, & tendo os impresso, V. S. [D. Rodrigo da Cunha, Bispo de Portalegre] me affirmou não serem seus: mas como os tinha impressos por ser obra muyto boa, & com o nome do Author a deixei hir estando esta obra começada [...].» Entretanto, apesar dessa advertência, o poema ainda foi publicado

nas *Obras de Luís de Camões, com os Argumentos do Licenciado João Franco Barreto* (Lisboa: António Craesbeeck de Mello, 1666-1669).

A relação entre vida e literatura é fulcral na obra de André Falcão de Resende. As 178 folhas de sua produção poética preservada proporcionam uma leitura pelas múltiplas vivências de um homem da segunda metade do século XVI português, em que as críticas aos meandros políticos de Lisboa, às conseqüências da política expansionista e da atuação dos Portugueses na Índia, aliadas à sua mal gratificada adesão à dominação filipina, se traduzem, no plano pessoal, na constante penúria financeira, cantada em uma série de pedidos de ajuda versificados a várias figuras na nobreza. Em paralelo à importante vertente de crítica social e política que anima grande parte de sua obra — em especial as 10 sátiras que escreveu a poetas e parentes —, move-se uma vertente poética íntima, subjetiva, em que vemos, como observa Américo da Costa Ramalho — a quem se deve um sólido conjunto de estudos sobre André Falcão de Resende —, a pintura do cotidiano mais prosaico e familiar, rara em seus contemporâneos. Foi também um cantor de cidades, destacando-se os poemas em que canta os aspetos físicos e morais de Coimbra, Lisboa e Madrid. Sua poesia é perpassada por um cristianismo estoico, um acento moralista e horaciano, que se acentua com a maturidade.

André Falcão de Resende é figura chave na recepção da obra camoniana no século XVI. Em sua obra encontramos dois poemas diretamente relacionados com Camões: a *Sátira segunda a Luís de Camões. Reprende aos que, desprezando os doutos, gastam o seu com truhães* e a única écloga que escreveu, *Depois que o português rio Mondego*. A sátira, onde figura a primeira citação ao poeta na obra de um contemporâneo, constitui um dos únicos poemas quinhentistas dedicados a Luís de Camões e em que seu nome é citado, o que indica que havia familiaridade entre os dois poetas. A contar para essa proximidade, o amigo em comum, Heitor da Silveira, cunhado de André Falcão, um dos convidados ao *Banquete de Trovas* e para quem Camões escreve os versos *Mais agora a fome mata, o nosso Heitor lusitano*, dirigidos ao conde do Redondo, vice-rei da Índia — uma «ajuda» do poeta às trovas que Heitor da Silveira mandara ao mesmo conde, pedindo que o socorresse. A sátira é uma crítica social intelectualmente dirigida ao poeta, centrada na denúncia de uma sociedade mais interessada no «vil metal» e nos maus poetas da corte, e contrária à

boa poesia. Temática cara a uma parcela dos poetas portugueses da época que se queixam do pouco interesse dos nobres portugueses pelas belas-letras. A *Sátira segunda a Luís de Camões* começa com uma invocação ao poeta, uma absoluta singularidade na poesia portuguesa quinhentista: «Esta he, Camões, que quem escreve ou fala / Em numeroso verso, ou segue e usa / A poetica prosa, e quer ornalla: / E o natural engenho aplica á Musa, / Algũa ora do poo se levantando, / Logo algũ vil sprito o nota e acusa». Em seguida a palavra é passada ao «sprito vil» que descreve de forma irônica os poetas doutos: «Vêdes o triste (diz aos de seu bando), / Que he bacharel Latino, e nada presta, / He poeta o coitado, he monstro nefando. / Na noite que mal dorme ou ardente sesta / Compoem Sonetos por seu passatempo, / E sua pequice em versos manifesta. / Milhor lhe fora aproveitar o tempo / Em chatinar fazenda, em conta, em caixa, / Andar tras o dinheiro, andar co tempo, / Gostar mil iguarias, vestir raxa, / Cheirar, jogar, folgar, seguir pagodes, / Que mal comer, vestir sempre por taxa.» O espírito vil parece descrever uma situação que tanto se relaciona com Camões como com os poetas que, como ele, não obtinham a recompensa desejada por suas obras poéticas: «Ande o pobre poeta um doudo feito, / Mendicando o comer e os consoantes, / Compondo seus poemas sem proveito. / Bem tenho eu (diz o vil), por mais galantes / Os truhães chocarreiros com guitarras, / Que aplazem aos reis, aos principes e infantes.» Américo da Costa Ramalho acredita que a sátira deve ter sido escrita «à roda de 1572» e observa: «Falcão de Resende, cuja admiração por Camões não conta com muitos paralelos na sua época, parece-me que não tem sido devidamente utilizado para documentar a pobreza do épico, à data da publicação d'*Os Lusíadas*.» A propósito disto é bastante interessante o fato de a *Sátira II* tratar repetidamente do tema da fome e dedica muitos versos à descrição das iguarias saboreadas pelos truões, às custas dos nobres que os admiravam.

A sátira ecoa alguns versos d'*Os Lusíadas* como «cantar a gente surda e endurecida», «quem não sabe arte, não na estima», e principalmente parece ser uma resposta à Estância 81 do Canto VII: «E ainda, Ninfas minhas não bastava / Que tamanhas misérias me cercassem, / Senão que aqueles que eu cantando andava / Tal prêmio de meus versos me tornassem: / A troco dos descansos que esperava, / Das capelas de louro que me honrassem, / Trabalhos nunca usados me inventaram, / Com que

em tão duro estado me deitaram!» No entanto, André Falcão, em sua sátira sobre os poetas, assegura uma punição aos truões: «Ao açougue do centro lá do meio / Da terra, a esse confuso e escuro talho, / Vós, e quem vos engorda, irdes receio.» Em contrapartida, afirma que «a boa, honesta, humilde e sã pobreza» dos poetas doutos e famintos que regam «a terra inculta, seca e dura» será premiada no céu.

A sátira termina com o que parece ser uma exortação à publicação d'*Os Lusíadas*, e com o conselho de levar o poema aos ouvidos de D. Sebastião: «Camões, bem te confesso, e bem conheço, / Que entre o joio infelice e a má zizania / De tanto mau costume, e em tempo avesso, / Engenhos nascem bons na Lusitania, / E ha copia deles, que é menoscabada / Dos maos, e nomeada por insania. / Por isso, como preso em tua pousada, / Solta este sonho, e esperta o adormecido / Tempo com tua voz bem entoada; / Qual ella é, clara e pura, em som devido, / Decente, honesto e grave, até que chegue / A'quele affable e real ouvido. / Farás que estime, que honre, e que a si chegue / Os que bebem na fonte Pegasêa; / Que seu favor lhes mostre, e não lh'o negue: / Como o bom rei da pátria da Sereia, / Aquelle inclyto Affonso, que amou tanto / Os doutos e avisados d'alta veia.» Os últimos versos contêm provavelmente uma das primeiras apreciações críticas a *Os Lusíadas*: «Então teu celebrado e efficaz canto / Do estreito do mar Rôxo ao nosso estreito / Aos estranhos será piedade e espanto, / Se a ti e aos teus não for honra e proveito».

A outra referência a Camões na obra de André Falcão de Resende encontra-se na única écloga que escreveu. Desta vez o nome do poeta não é mencionado. No entanto, é indubitável que o «Lusitano Liso» que «cantou os Portuguezes, e altos feitos dos seus compatriotas esforçados» seja o autor d'*Os Lusíadas*. A écloga se estrutura em torno de três pastores, os jovens enamorados Feliso e Luso, autores de poemas de amor, e o velho e respeitado Alcino que, em um discurso moralizante e cristão, posiciona-se contra a lírica amorosa. O velho pastor, no qual podemos ouvir a voz e as convicções religiosas de André Falcão de Resende, advoga a superioridade do cantar ao divino e às «cousas que o merecem, / e que nascem d'amor alto e divino», incluindo entre os temas dignos da poesia as empresas heroicas. Como exemplo, e ecoando os famosos versos da estância 10 do Canto I d'*Os Lusíadas*, «vereis amor da pátria, não movido / De prêmio vil, mas alto e quase eterno», André Falcão cita e louva o

poema épico camoniano: «O Lusitano Liso nos devia / Ser claro e bom exemplo; o pastor Liso, / Que tanta honra e louvor nos merecia. / Com que som, com que estylo, com que aviso, / Com que musica e versos tão perfeitos, / Deixando d'amor vão o jogo e o riso, / Cantou os Portuguezes, e altos feitos / Dos seus compatriotas esforçados, / Por terra e mar caminhos nunca feitos: / Novos climas e mares navegados, / Ilhas, rios e costas, promontorios, / Novos reinos por elles conquistados: / Per novos Viriatos e Sertorios, / A quem d'immortal nome fez cantando, / Mais claros ao mundo e mais notórios! / E o que d'elles cantou, ver desejando, / Seus incançaveis passos d'alta fama / Seguiu, viu e pisou, tudo passando.» É digno de nota o fato de Falcão observar o paralelismo entre a viagem do Gama e a de Camões, e ainda sua avaliação do poema como um paradigma, um modelo, para os jovens poetas, o que pode ser identificado como um dos primeiros registros do processo de canonização d'*Os Lusíadas* e de seu autor. Quanto à datação da écloga, a única baliza seriam os versos «Deixando d'amor vão o jogo e o riso, / Cantou os Portuguezes, e altos feitos», como se Camões tivesse se dedicado à poesia épica em detrimento da lírica, o que pode sugerir que a primeira edição das *Rimas* ainda não teria sido publicada por ocasião da escrita da écloga, que seria, portanto, anterior a 1595.

BIBL.: RAMALHO, Américo da Costa, *O Essencial sobre André Falcão de Resende*, Lisboa, IN-CM, 1988; id., *Camões no Seu Tempo e no Nosso*, Coimbra, Almedina, 1992; id., *Estudos sobre a Época do Renascimento*, Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian/Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997; RESENDE, André Falcão de, *Obras Poéticas*, manuscrito n.º 1239, Coimbra, Universidade de Coimbra-Biblioteca Geral; id., *Poesias*, Coimbra, Imprensa da Universidade, s/d.

Sheila Moura Hue

RETRATOS DE CAMÕES. O verdadeiro retrato de Camões permanece um enigma. Só por representações aproximativas poderemos fazê-lo corresponder a uma fisionomia cujos elementos principais se foram sedimentando na tradição iconográfica e colectiva ao longo dos séculos, a partir de um ou dois protótipos relativamente tardios em relação ao período em que o poeta viveu.

Haverá que começar por ter presentes algumas descrições escritas: «Foi Luís de Camões de meã estatura, grosso e cheio do rosto, e algum tanto carregado da fronte, tinha o nariz comprido levantado no meio, & grosso na ponta; afeava-o notavelmente a falta do olho direito, sendo mancebo teve o cabelo tão louro, que tirava o açafrado; ainda que não era gracioso na apparencia, era na conversação muito fácil, alegre e dizidor [...], posto que já sobre a idade deo algum tanto em melanconico» (FARIA 1624). Deve cotejar-se este texto, cerca de 40 anos posterior à morte de Camões, com esta outra descrição que não coincide inteiramente com ele, mas que é ainda do século XVI: «foy nas feições do corpo alto de estatura, largo de espadoas, de cabelo ruivo, no rosto sardo e torto nos olhos» (*Anedotas Portuguesas*, ed. Christopher Lund).

Pelo menos em três lugares da sua obra lírica o poeta faz referências a si mesmo, duas delas à perda de um olho (ver a esparsa «a uma dama que lhe chamou cara sem olhos», a Canção X na qual se refere ter Marte querido que «cos olhos / provasse o acerbo fruto seu» e as redondilhas *Retrato, vós não sois meu*, publicadas por Álvares da Cunha em 1668, de autoria camonianana aceite por todos os editores, excepto Costa Pimpão).

Na iconografia, avulta como mais antigo o retrato feito pelo pintor espanhol Fernão Gomes, a sanguínea, e que poderá ser datado de inícios da década de 1570-1580. As razões para a datação são evidentes: o retrato encontrava-se, em livro mandado fazer pelo conde de Vimioso, encadernado juntamente com o manuscrito da epopeia conferido pelo autor, sendo a portada respectiva datada de 1570; por outro lado, antes da publicação d'*Os Lusíadas*, o poeta não seria suficientemente conhecido para que alguém lhe fizesse o retrato. As características desta peça inculcam que se tratava de um desenho destinado a ser transposto para gravura a buril sobre chapa de cobre: além do material e da técnica utilizados, desenho a sanguínea com minuciosas indicações do traçado das linhas para o trabalho do gravador, depõem nesse sentido a inscrição do nome, dentro da mancha, e a assinatura do pintor, fora dela. Pelas suas dimensões (145 × 130 mm) pode supor-se que a gravura se destinava a figurar num livro impresso, fosse ele uma edição do poema épico ou alguma eventualmente projectada edição da lírica anterior a 1595 (observe-se que as dimensões da maior parte dos exemplares referenciados da epopeia oscilam entre 185 × 118 mm e 167 × 101, mas conhecendo-se,

pelo menos, um exemplar mais alto e mais largo). Acrescente-se que o único gravador de quem há notícia de ter estado activo em Lisboa na década de 1570, Jerónimo Luís, trabalhou para a oficina de António Gonçalves, o impressor d'*Os Lusíadas* e das obras de Gândavo, numa das quais, a *História de Província de Santa Cruz*, o mesmo gravador colaborou. Todavia, este retrato é apenas conhecido por uma cópia dita «fidelíssima», realizada no século XIX por Luís José Pereira de Resende (1760-1847), adquirida pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses em 1989 e entregue ao Estado.

O retrato seguinte tem a importância de ser talvez o primeiro retrato *robot* da cultura portuguesa e de ter sido feito a partir de sinais dados por marujos (identificados em três cantos do quadrinho), que tinham conhecido pessoalmente Camões aquando da sua permanência na Índia, tendo todos confirmado a semelhança da imagem com o retratado («afirma ter parsença todos»). É a chamada miniatura da Casa Rio Maior, encomendada em Goa por Fernão Teles de Menezes a um artista local, a fim de ser oferecida ao vice-rei D. Luís de Ataíde, conde de Atouguia. Pelas suas dimensões (cerca de 17 x 11 cm) poderia destinar-se a ser intercalado num exemplar da edição d'*Os Lusíadas* de 1572. Pode supor-se também que D. Luís de Ataíde, irmão de Vasco de Ataíde, um dos amigos de Camões, tivesse um particular apreço por Camões. A tença que a este foi concedida por alvará de D. Sebastião de 28 de Julho, ocorre em plena quinzena de celebração do regresso triunfal de D. Luís de Ataíde a Lisboa, a 20 de Julho, após a sua vitória histórica sobre os Rumes. Não seria de admirar por isso que o vice-rei, regressado à Índia para nova comissão de serviço, fosse já um sincero admirador do poeta, o que teria levado Fernão Teles de Menezes a querer obsequiá-lo com a oferta da miniatura. As circunstâncias de a data de 1581 figurar duas vezes na peça (junto da assinatura e na página do livro representado), da feitura por sinais dados por gente que tinha conhecido o poeta uns 14 anos antes (Camões saíra da Índia para Moçambique em 1567) e ainda o facto de o épico ser figurado com uma coroa de louros (ver *Os Lusíadas*, VII.81), permite supor tratar-se de um retrato intentado para glorificação póstuma. Sendo assim, e porque o vice-rei D. Luís de Ataíde morre em 9 de Março de 1581, ano em que cessava o seu segundo triénio, o quadro é também uma peça importante na conjectura de que Camões terá morrido, não a 10 de Junho

de 1580, mas antes de 4 de Março de 1580, data de saída da armada desse ano, de modo a que a notícia chegasse a Goa em Setembro e Fernão Teles de Menezes encomendasse logo o retrato de homenagem, que devia ter ficado pronto antes de 9 de Março.

O terceiro retrato importante é o que se encontra incluído junto à biografia de Camões da autoria de Manuel Severim de Faria, nos seus *Discursos Vários Políticos* (1624), mas que seria de execução anterior, por encomenda de Gaspar de Faria Severim. Trata-se de uma gravura de A. Paulus (Andreas Pauli ou Pawels, para Lafuente Ferrari e Adriano de Gusmão) que poderia ter tido por base um retrato encomendado pelo padre Manuel Correia, amigo e comentador de Camões e que é um verdadeiro protótipo, uma vez que inicia uma série iconográfica mais caracteristicamente «camoniana» que vem até aos nossos dias. Foi copiado à pena por Manuel de Faria e Sousa, na portada do seu manuscrito das *Lusíadas Comentadas* que se encontra na Biblioteca da Ajuda, e mantém evidentes relações de semelhança com a gravura de A. Paulus (na qual, aliás, podia notar-se, por sua vez, alguma presença do retrato de Fernão Gomes...). Destas peças deriva a gravura posterior de Pedro de Villafranca na edição de 1639 do monumental comentário de Faria e Sousa.

Fora desta série, e de autenticidade porventura mais discutível, encontram-se o chamado retrato de «Camões na prisão e tendo aos pés quem o perdeu», revelado por Maria Antonieta Soares de Azevedo e um óleo, revelado por António Gonçalves Rodrigues, em 1968. O primeiro, muito imperfeito como obra de arte, nunca foi convenientemente datado, como não foram decifrados os dizeres rasurados que tem na base; o segundo tem suscitado a maior desconfiança por parte dos especialistas, embora também se tenha admitido tratar-se da cópia provável do original que teria pertencido a Manuel Correia. Mas não há qualquer prova disso.

A iconografia posterior, com relevo para o retrato que ilustra a célebre edição do Morgado de Mateus (1817), retoma o protótipo de Severim de Faria e Faria e Sousa e por vezes, já no século XX, inspira-se também nas peças entretanto reveladas por Afonso de Dornelas nos anos 20 (Fernão Gomes e Miniatura da Casa Rio Maior) e no retrato dito da prisão, dado a conhecer por M. A. Soares de Azevedo, com destaque para o quadro pintado por Júlio Pomar literalmente baseado neste último.

BIBL.: ALMEIDA, Aníbal, *O Rosto de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1996; AZEVEDO, Maria Antonieta Soares de, «Uma nova e preciosa espécie iconográfica quinhentista de Camões» e «Ainda o manuscrito do Duque de Lafões e o retrato de Camões por Fernão Gomes», *Panorama*, IV série, n.^{os} 42/43; DORNELAS, Afonso de, *Elucidario Nobiliarchico*, Lisboa, ed. e dir. Affonso de Dornelas, 1928; FARIA, Manuel Severim de, «Vida de Camões», *Discursos Vários Políticos*, Évora, impressos por Manuel de Carvalho, impressor da Universidade, 1624; GUSMÃO, Adriano de, «O retrato de Camões por Fernão Gomes», *Diário de Notícias* de 8.6.1972; MARGARIDO, Maria Manuela e Alfredo, «Dois retratos de Camões: o iniciado e o mágico», *Quaderni Portoghesi*, n.^{os} 7-8, Pisa, Giardini Editori, 1980; MARKL, Dagoberto, *Fernão Gomes, Um Pintor do Tempo de Camões*, Lisboa, 1973; MOURA, Vasco Graça, *Os Penhascos e a Serpente e Outros Ensaio Camonianos*, Lisboa, Quetzal, 1987; RODRIGUES, A. A. Gonçalves, *Camões e a Sua Vera Efigie*, Lisboa, 1968; SERRÃO, Vítor e MOURA, Vasco Graça, *Fernão Gomes e o Retrato de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1989.

Vasco Graça Moura

RETRATOS FEMININOS NA POESIA DE CAMÕES. Os retratos femininos, na poesia de Camões, são dotados de uma forte incidência visiva, decorrente do recurso a modalidades de representação literária que fazem a articulação entre signo e referente através de expressivos efeitos figurativos. Estabelece-se, pois, uma inter-relação entre modalidades de mediação semiótica diferenciadas, a literatura, por um lado, e a pintura (mas também, por vezes, a escultura), por outro.

Desta forma, o poeta explora as potencialidades figurativas da linguagem através da seleção, combinação e organização dos atributos femininos, da aplicação das regras da proporção, da composição dos planos, de um traçado que pode ser de pormenor ou de conjunto, de notações cromáticas ou do recurso às técnicas do claro-escuro e do esfumado. Os padrões literários mediadores correspondem aos códigos literários em voga na época, com relevo para o petrarquismo, os modelos da poesia peninsular e os padrões classicizantes. A visualidade do retrato tem ao seu serviço, pois, meios retóricos muito vastos, que vão das figuras de estilo a associações fónico-semânticas, jogos de palavras, correlações entre proposições coordenadas e subordinadas, etc.

Na verdade, figuração e palavra são consideradas, numa perspetiva antropológica, os dois modos mais incisivos de representação do mundo. Mas, no tempo de Camões, o retrato pictórico, escultórico ou em medalhão ganha renovado destaque, em função da valorização da

personalidade e dos ideais humanistas por ele veiculados, num contraponto de equivalências entre características físicas e faculdades anímicas. A própria relação entre artes visuais e arte da palavra faz-se tema de especulação, para uma tratadística onde sobressaem o *De Pictura* de Leon Battista Alberti ou o *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci.

A relação entre retrato feminino nas artes figurativas e na poesia tem por marco fundamental, a partir do Renascimento, os dois sonetos que Petrarca dedicou à miniatura de Laura feita pelo pintor Simone Martini, «Per mirar Policeto a prova fisso» (LXXVII) e «Quando giunse a Simon l'alto concetto» (LXXVIII). Mas essas composições são sinal da atenção, que perpassa toda a sua poesia, dispensada aos efeitos visuais do retrato. Se Gian Giorgio Trissino, em *I Ritratti*, o elegeu como o melhor pintor, acima de Mantegna, Leonardo e Apeles, Francisco de Holanda, em *Do Tirar Polo Natural*, analisou os elementos de um retrato cuja composição é, na sua essência, petrarquesca. Em Portugal, o retrato de corte floresceu, na segunda metade do século XVI, com a estada do pintor flamengo Anthonis Mor e a escola de pintura que criou.

Sendo os retratos femininos representação literária de um referente, coloca-se a questão de saber *de* que fala ou *sobre* que fala o poeta, a qual é passível de ser interpretada quer no sentido da extensão quer no sentido da intenção.

No primeiro caso, é focada a relação entre representação literária e pessoa com existência biográfica, em termos de verdadeiro ou falso. As tentativas de apurar a identidade da mulher (ou das mulheres) amada por Camões têm vindo a ser insistentes, ao longo dos tempos. A crítica da segunda metade do século XIX e do século XX (Teófilo Braga, José Maria Rodrigues, etc.) abordou a questão de forma genericamente impressionista, à margem de uma metodologia histórica fundamentada. Assim sendo, não é possível oferecer uma resposta cabal ao problema da extensão, no sentido de saber quem é a mulher (ou as mulheres) *real* que Camões retrata. Mais do que isso, poderíamos dizer que o poeta não se interessou pela explicitação da identidade das suas amadas.

No segundo caso, a essa perspetiva biográfica e factual sobrepõe-se o alcance da intenção. Daí resulta o relevo dos atributos conferidos à figura feminina (ou às figuras femininas), as designadas propriedades representacionais, e dos códigos literários utilizados. Da relação entre

realidade formal e realidade objetiva, decorre que a realidade formal do pensamento é idêntica à realidade objetiva do seu conteúdo. Assim sendo, não está em causa a figura feminina, com incidência biográfica e *real*, mas as representações literárias que dela são feitas, apesar de daí resultar um conteúdo comum, pelo que se trata de *retratos*, no plural. O significado que, no século XVI, é detido por um verbo muitas vezes utilizado por Camões, *pintar* (ou seja, *construir uma ficção, imaginar*), exprime, pois, num plano metafórico, esse sentido da intenção.

Na relação entre pintura e poesia, há a considerar poemas escritos a propósito de um retrato, e que podem explicitar ou não elementos pictóricos, bem como poemas descritivos, sem referência a um retrato, que explicitam elementos visuais. Em Camões, não encontramos composições sobre o primeiro tema, mas a visualidade desempenha um papel primário no seu universo poético, desde logo enquanto modalidade de mediação privilegiada da sua constituição. É digno de nota o número de motes e glosas que focaliza o tema dos olhos e do olhar ou que, apesar de não o tratar diretamente, é desenvolvido por essa via.

O deleite posto na contemplação da figura feminina pode corresponder, em algumas circunstâncias, ao presente da escrita. Contudo, o seu retrato resulta, frequentemente, da evocação de um tempo ou de um espaço distanciados que tem por cambiantes temáticas o desejo de contemplar a amada, o protelamento desse desejo, o receio de não a ver, a interdição, a punição, a insuficiência da palavra para contar o que vê, e assim sucessivamente. Corresponde-lhes o uso recorrente de verbos como *ver*, *contemplar* ou *espreitar*. A última destas formas remete para o interdito que pesa sobre o ato de ver, consubstanciado num mito reiteradamente desenvolvido por Camões, o mito de Actéon, através do qual Camões simboliza a punição que recai sobre quem se entrega aos prazeres da contemplação furtiva. No plano histórico-literário, a condenação do deleite, ligado à sensualidade, resultante da contemplação do mortal e do efémero, nos termos em que fora levada a cabo por Santo Agostinho e pela tradição medieval, é reforçada, no século XVI, pelo espírito da Contrarreforma. No plano autoral, o fascínio pela admiração, a partir de um ângulo exterior à cena, das belezas do corpo feminino, poderá corresponder à sublimação, através da visualidade, de um desejo de posse interdito e culposos. Essa ameaça latente que recai sobre o olhar que capta

a beleza feminina é, em Camões, um dos meios que corrobora a intensidade da visão.

No que diz respeito à seleção, combinação e organização dos atributos que compõem os retratos, são dois os modelos normativos a considerar, o cânone longo, fixado na Idade Média, e o cânone breve, padronizado por Petrarca e depois modelizado, segundo vias diversificadas, pelos poetas petrarquistas. De acordo com a *effictio*, a enumeração das partes do corpo deve ser feita por ordem descendente, a partir dos elementos superiores, que são os mais nobres, visto estarem mais perto do plano divino. No primeiro caso, o retrato estende-se para lá do busto. As partes anatómicas superiores são referidas através de um repertório de metáforas e imagens que têm por motivações a cor e a luminosidade, ao passo que os elementos inferiores são designados diretamente. No segundo caso, Petrarca reduz os componentes do retrato, estruturando-os através de um sistema de correspondências fixas. A seleção incide sobre algumas partes da cabeça (geralmente cabelos, olhos, faces, boca), ao que se poderá acrescentar uma outra parte do corpo, entre pescoço, seio ou mão, mas excluindo nariz, orelhas, queixo e a anatomia abaixo do busto. Para cada uma dessas partes, são instituídas metáforas naturais bem definidas, com redução das motivações cromáticas a branco, amarelo e vermelho, salvo raras exceções. Além disso, as relações entre os vários elementos retóricos são sistematizadas através de esquemas de repetição ou de correlação assimétrica. Deve-se ao poeta petrarquista italiano Pietro Bembo uma padronização ainda mais restritiva desse cânone, através da *hipercodificação*.

Nos retratos femininos, Camões atém-se ao padrão figurativo petrarquista, mas não exclusivamente, seguindo a ordem da *effictio* em termos muito aproximativos, e sem adotar, geralmente, um sistema de correspondências fixas. Nas ocasiões em que mais de perto observa o cânone breve, no que diz respeito à seleção, combinação e organização dos elementos do retrato, daí resultam quadros de grande harmonia, como no soneto *Dizei, Senhora, da Beleza ideia*, construído a partir de um sistema de correspondências de matriz neoplatónica. Também na ode *Pode um desejo imenso* a descrição da figura feminina exprime uma visão de harmonia, desta feita elaborada de uma forma mais solta, e depois superada pela ascensão a um grau superior de idealização. Mas mesmo

quando imita o Bembo de *Crin d'oro crespo e d'ambra tersa e pura*, soneto cuja precisão geométrica dele fez célebre modelo do retrato feminino, Camões introduz significativas variações. Em *Ondados fios d'ouro reluzente*, é mais seletivo do que o poeta italiano na escolha dos atributos femininos e altera a ordem da *effictio*. Todas estas composições são rematadas por um desfecho que tematiza o ato de ver e, ao mesmo tempo que põe em relevo o impacto visual do retrato, lhe sobrepõe modalidades restritivas, gerando uma inquietude pictórica tipicamente camoniana.

Por sua vez, em *Os Lusíadas*, os retratos da *fermosíssima Maria*, da *linda Inês* ou daquela Vénus empenhada em persuadir Júpiter a tomar o partido dos navegadores portugueses combinam uma seleção de elementos petrarquistas com elementos do cânone longo, em quadros dotados de um equilíbrio e de uma beleza classicizantes. Essa harmonia resulta, sobremaneira, da proporção entre os vários elementos visuais, a qual é calibrada, mais do que em função de um modelo previamente determinado, em função do papel atribuído a cada figura na diegese do poema. Noutros casos, como os retratos das Ninfas na ilha de Vénus ou na écloga dos Faunos, são delineadas visões muito amplas de conjunto, que têm por cenário quadros naturais idealizados, e cujo dinamismo realça a sua carga sensual, como se o poeta, ao captar esse movimento, estivesse a construir um largo friso. Nesse sentido, o retrato a corpo inteiro proporciona a exploração de formas e volumes de matriz escultórica. É assim que Camões, ao moldar a atitude gestual daquela Leonor, «o rosto sobre ãa mão, / os olhos no chão pregados», dá corpo a uma figura que poderia integrar uma galeria da melancolia.

Os elementos do retrato tanto podem ser sujeitos a uma minimização, como alargados a componentes não necessariamente canonizados, o que implica, muitas vezes, um minucioso trabalho de pormenor. No primeiro caso, sobrelevam-se, em relação às restantes partes anatómicas, os olhos. Bembo colocara-os no centro de um quadro que estruturou a partir de um princípio de rigorosa simetria. Considerada esta questão num plano geral, também Camões faz do olhar o centro do quadro, enveredando, porém, por vias de figuração diferenciadas. A visão, a partir das angulações e das perspectivas instituídas, erige-se em fulcro de focagem suscetível de subverter a *effictio* e de absorver, remover ou dissolver os elementos do

retrato, em concomitância com o papel que lhe cabe, enquanto modalidade de mediação constitutiva do representado. Faz-se motivo de composições vertidas em vários moldes, desenvolvido ora em função do poeta, ora da amada, ora, mais frequentemente, de uma dialética entre olhares explorada através de agudezas e jogos de contraposição, cujos reflexos penetram nas profundezas do ser.

Desenvolve-se noutra direção a tendência que leva Camões a incluir nos seus retratos elementos não contemplados ou mesmo banidos pelo cânone. É esse o caso do nariz, que tanto Petrarca como os petrarquistas excluíram do elenco das belezas femininas, mas é diretamente nomeado na canção *Se este meu pensamento*. Quanto às imagens florais, que um padrão mais seletivo reduzia a rosas e lírios, a sua gama vê-se substancialmente alargada. São recorrentes as referências às boninas (a que opõe a fealdade dos abrolhos), espécie vegetal que, apesar de não fazer parte do seletivo elenco petrarquiano, poderá eventualmente introduzir notações cromáticas que faziam parte da sua restrita paleta, o branco e o amarelo. Imagens mais trabalhadas, frequentemente associadas ao olhar, como a das almas suspensas nas pestanas da amada ou a das sobrancelhas convertidas em arco empunhado por Amor, denotam um gosto maneirista.

A nitidez de algumas das mais pitorescas figuras da sua poesia em redondilha resulta da enumeração de detalhes bastante pormenorizados. A atitude corporal, as notações cromáticas e a especificidade dos objetos associados à Leanor que «descalça vai para a fonte» são desenhos de pormenor extremamente trabalhados. À tradição literária e antropológica peninsular para a qual remetem vestuário e adereços desta figura, associam-se as imagens petrarquistas de dois excelsos metais preciosos, o ouro e a prata. A combinação de elementos do cânone breve e do cânone longo, de fontes peninsulares, petrarquistas e ovidianas, de interioridade e exterioridade, de representação em planimetria e a três dimensões tem por elemento resolutivo a aproximação de um primeiro plano que ganha destaque. Na verdade, o impacto visual da composição em muito contribuiu para a sua eleição como modelo depois imitado por outros poetas.

Quanto ao leque cromático, além das três cores de escolha petrarquiana, Camões usa outras, com relevo para o verde, na série de redondilhas dedicadas aos *olhos verdes* e também em algumas composições escritas

em medida nova. Petrarca não se deteve sobre a cor dos olhos de Laura, que caracterizou, primordialmente, pela luminosidade, mas quando a referiu disse-os pretos. Por isso, a atitude de um número restrito de poetas petrarquistas que coloriu os olhos da amada de azul foi sentida como ousada. Mas Camões vai mais além, ao pintá-los com o verde da sua paleta. O tema dos olhos verdes encontra precedentes na poesia medieval peninsular de matéria amorosa e de mal-dizer. Nas redondilhas aos *olhos verdes*, a tradição séria mistura-se com a tradição jocosa, num jogo de dualidades entre méritos e deméritos desse e de outros atributos femininos, centrado sobre jogos conceptuais entre o cromatismo de *verdes* e a própria visualidade inerente à forma verbal *verdes*. Mas, além disso, responde a uma necessidade de ponderação estética em torno das fronteiras que separam o belo do feio.

Essa atitude perante uma visualidade não canónica tanto pode levar, pois, ao tratamento do tema da fealdade, como à remissão de um protótipo de beleza não canónica, o da mulher morena ou preta, que a cosmovisão epocal relegava para o nível baixo-mimético. Quando associa o mau semblante à maldade de «ũa dama / das feias do mundo», Camões acompanha um campo do saber em franco desenvolvimento no século XVI, a arte da fisionomia. Por sua vez, ao superlativizar a pretidão da *Bárbora escrava*, relativamente a um padrão literário e antropológico de incidência secular, o petrarquista, é pioneiro na valorização de um tipo de retrato feminino que só mais tarde viria a ganhar foros noutras literaturas. Aliás, a derrogação desse cânone coincide com um dos mais acabados momentos de felicidade amorosa que se oferecem ao lirismo camoniano, num equilíbrio de matriz neoplatónica entre prazeres do corpo e do espírito.

Nos retratos femininos também recorre a procedimentos que trabalham os contornos da figura, como se usasse as técnicas do claro-escuro e do esfumado. A primeira põe em relevo as facetas antitéticas de uma mulher cuja crueza para com o amante contrasta com a sua formosura ou cuja pureza angelical convive, paradoxalmente, com uma indiferença que toca as raias da ferocidade. A oposição entre essas vertentes complexifica-se e ganha saliência, com as imagens do anjo e da feiticeira, da ama e da *tigre hircana*, as quais, pelo seu carácter impressivo, quando não violento, sugerem uma sequência de fulgurantes transfigurações metamórficas.

O esfumado dos contornos dos retratos femininos, em Camões, é transmitido através de processos que envolvem a mulher num halo etéreo ou criam efeitos de dispersão, como quando o protagonista da *Vita nova* desenha um anjo. Ao ser apresentada enquanto um ser angelicado, nos termos de um neoplatonismo rarefeito que retoma, por via petrarquista, elementos pontuais do *dolce stil novo*, o seu retrato físico despoja-se de pormenores de contorno. Contudo, a sua intensidade visual de forma alguma se esbate, passando a concentrar-se em efeitos de luminosidade e esplendor. Por sua vez, a dispersão é sugerida pelo uso de metáforas e imagens que representam o que de mais fluido existe na natureza, desde os raios da aurora até às águas que fluem eternamente e que vão logrando o seu corpo, depois de morta.

Aliás, Camões apresenta a figura feminina como sendo, por si, plúrima, tanto sob o ponto de vista vivencial, as *várias flamas* em que *variamente ardia*, como na diversidade dos retratos que vai esboçando e aos quais vai dando várias denominações gineconímicas. Mais do que isso, não esconde as suas perplexidades, ao interrogar o próprio valor da figuração, como no caso dos engodos que se podem esconder sob a *suave e angélica excelência* de uma Leonor Teles, cerne das reflexões com que termina o terceiro canto de *Os Lusíadas*. Aflora, neste ponto, aquele desengano, característico da cosmovisão maneirista, descrente no significado da aparência.

Se, no campo da intenção, a realidade formal do pensamento é idêntica à realidade objetiva do seu conteúdo, os retratos femininos são, na poesia de Camões, o centro descentrado do olhar que o poeta, através da mulher que traz *n'alma pintada*, dirige a si próprio. Do confronto entre palavra, figuração e realidade do conteúdo, brota um percurso cujo sentido prolifera em ziguezague, fruto do qual a inter-relação entre modalidades de mediação semiótica diferenciadas coincide com a perscrutação da intimidade do próprio poeta, enquanto verdadeiro centro do quadro. Trata-se de uma busca condenada à não conclusão, nas suas oscilações entre centralidades, entre o finito da matéria e o infinito de um elenco de atributos, entre as partes e o todo. É essa mesma inter-relação a abrir aquele amplo espaço que permite ao poeta potenciar os códigos literários que maneja, em função de uma intensidade que se dilata na sua forte incidência visiva. A heterogeneidade dos efeitos figurativos utilizados nos

retratos femininos coloca perante os olhos do leitor de Camões, pois, a fascinante inquietude do olhar que o poeta dirige a si próprio.

BIBL.: MARNOTO, Rita, *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, CIEC, 2007; PINHO, Sebastião Tavares, «Vai fermosa e “não segura”: um latinismo litotético em Camões», *Decalogia Camoniana*, Coimbra, CIEC, 2007, pp. 171-184; RAMALHO, Américo da Costa, «O mito de Actéon em Camões», *Estudos Camonianos*, Lisboa, INIC, 1980, pp. 45-72; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, «Erotismo, petrarquismo e neoplatonismo na “Écloga dos Faunos”», *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008, pp. 183-204.

Rita Marnoto

REVISTA CAMONIANA. Foi criada em 1963 por Segismundo Spina, Professor Titular da Universidade de São Paulo, como apoio aos cursos de pós-graduação na disciplina de Camonologia — esta também instituída por ele e integrante dos cursos de Literatura Portuguesa. Para sacramentar a ideia, o primeiro volume veio à luz em 1964, com matéria inteiramente dedicada à obra de Camões. Este início, como ocorre com grande parte das revistas acadêmicas, foi marcado por grande dificuldade na execução do projeto e, sem verba disponível na Universidade, a *Revista* valeu-se de alguns empresários portugueses que lhe financiaram os três primeiros volumes, embora com largo espaço entre eles. Dessa forma, onze anos depois (1974) exauria-se todo o esforço realizado por seu criador, e a *Revista* parecia destinada a ser esquecida como a maioria das publicações do gênero, não fosse o empenho, mais uma vez, de Segismundo Spina, que, já fora da Universidade por aposentadoria, incentivou a sua reabilitação junto ao Centro de Estudos Portugueses, pertencente ao grupo de Literatura Portuguesa.

Em 1978, portanto, por iniciativa do diretor do Centro, Prof. Massaud Moisés, a *Revista Camoniana* foi, então, reabilitada e passou à responsabilidade de Maria Helena Ribeiro da Cunha, também professora da Universidade, com as funções de diretora e editora científica. Tinha assim início a sua 2.^a série, cujo volume 1, composto de artigos, conferências e resenhas, inaugurou um novo formato e se valeu também da colaboração de professores dos Departamentos de Letras e de pós-graduandos. Mas o fato é que a *Revista* começava uma nova fase que seria assegurada por quase 20 anos graças finalmente ao financiamento da

própria Universidade, responsável por sua distribuição, além de oportuna e expressiva divulgação. Foram poucos os volumes, apenas dez, considerando-se o tempo de existência nesta situação, mas o suficiente para angariar o prestígio obtido pela qualidade de seus artigos e a persistência no tema escolhido: a obra camoniana e o quinhentismo português com sua significativa fortuna crítica. E assim continuaria, não fosse a mudança, em 1994, de orientação de uma nova direção do Centro de Estudos Portugueses (então nas mãos da Prof.^a Maria Helena), que preferiu substituí-la por outra publicação, alijando a temática camoniana e transformando inclusivamente a própria razão fundamental do Centro, numa ação esperada de busca de diferenças. Por isso, o volume 10 foi editado, em 1997, sob a responsabilidade da disciplina de Literatura Portuguesa e pelo empenho do diretor da Faculdade de Letras, Prof. Francis Aubert.

Não restava outra opção à *Revista* senão procurar outro caminho. E este foi encontrado, em 2001 por sugestão de Luís Vescio, pós-graduando na ocasião, com os recursos oferecidos pela Universidade do Sagrado Coração, de Bauru (São Paulo), que, possuidora de uma excelente Editora (EDUSC), prontificou-se com muito interesse a financiar a composição e a distribuição das edições a partir daquela data, criando, assim a sua 3.^a série. Nesta Universidade, mercê da visão esclarecida da reitora Irmã Jacinta Turolo Garcia, a publicação conheceu a periodicidade semestral, teve um cuidadoso aparato gráfico e diversificou não só os nomes de seus colaboradores, como a qualidade e os temas de sua matéria. Em quatro anos, portanto, de 2002 a 2005, editou 8 volumes, do número 11 ao número 18: a 3.^a série conheceu realmente uma fase privilegiada. Estimulada, então, pelo apoio e pela campanha favorável, além da solicitação de alguns professores do Departamento Pedagógico da Universidade, decidiu abrir um espaço dedicado à Literatura Contemporânea, que recebeu o título de *Travessias*, voltado para a poesia dos novos escritores.

Na 1.^a fase, a *Revista Camoniana* tratou especificamente da obra de Camões e de sua abrangência literária. Já na 2.^a série, de 1978 a 1997, além de diversificar a matéria sobre o estudo do século XVI e épocas clássicas, aprovou ensaios comparativos com Literatura Brasileira. Este perfil foi sensivelmente melhorado na 3.^a série, quando criou uma seção de

História e outra de Artes Plásticas ligadas ao contexto quinhentista, e deu relevância à linha de evolução da poesia em língua portuguesa, editando, ao final dos volumes 17 e 18, um encarte intitulado *Travessias, Poesia Contemporânea em Língua Portuguesa*. Este veio com número significativo de páginas, constituído de colaborações de poetas novos e de ensaios acerca da poesia contemporânea. A intenção era que permanecesse, inclusivamente, com a coordenação da Prof.^a Maria Lúcia dal Farra, da Unicamp e, há alguns anos, Titular da Universidade Federal de Sergipe, contudo nem a 3.^a série foi possível continuar. Explica-se o sucesso da *Revista*, não só pela temática e persistência, mas principalmente pelo alto nível dos professores colaboradores e dos artigos publicados, em parte provenientes do exterior, em parte de ensaístas brasileiros, e da qualificação dos membros dos Conselhos Consultivo e Científico, como representantes de vários países. Além do Brasil, aqui estão intelectuais e estudiosos de Portugal, Espanha, Itália, França, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá e Angola. Na continuidade, porém, de sua saga conturbada e difícil, também foi retirada a verba que lhe possibilitou uma fase auspiciosa de edições semestrais e sistemáticas. Isto não quer dizer, entretanto, que tenha desanimado diante dos obstáculos. Tentou várias subvenções e apoios que se revelaram insuficientes e pouco afeitos ao dinamismo e às necessidades de suas edições e distribuição. Optou então, por edições *online*, uma opção moderna e menos exigente financeiramente que as edições impressas. Ainda editou de forma independente, embora sob a égide da USP (Universidade de São Paulo), um volume *web* 1, que permanece no site www.camonianatravessias.com.br, mas foi o único até surgir o apoio da Universidade Federal de Viçosa (Minas Gerais) que se empenhou em não deixá-la extinguir-se. Esta será, portanto, responsável editorial pelas edições futuras *online*, inaugurando assim a sua 4.^a série, que segue com a mesma orientação científica e direção, os mesmos conselhos, científico e consultivo, e gerenciada pela editora-adjunta, Prof.^a Sheila Moura Hue, pesquisadora do Gabinete Português de Leitura.

A Universidade de Viçosa é a terceira Universidade no *ranking* nacional do ensino universitário, e seu corpo de professores é constituído de jovens entusiasmados com ideias que alijam novidades desprovidas de conteúdo. É o caso dos cursos de pós-graduação, nos quais se insere o curso de

Mestrado do Prof. Gerson Roani, o responsável, daqui em diante, pela coordenação editorial da *Revista*, e que tem como projeto a sua reabilitação impressa. Ao que tudo indica, a *Revista Camoniana* cumprirá mais uma vez a continuação de sua saga, sempre reiniciada corajosamente.

Maria Helena Ribeiro da Cunha

RHYTHMAS DE LUÍS DE CAMÕES (1595). Em 1595, cerca de quinze anos após a morte do poeta, publica-se a primeira edição de sua poesia lírica, as *Rhythmas de Luis de Camões, Divididas em Cinco Partes, Dirigidas ao Muito Ilustre Senhor D. Gonçalo Coutinho*, impressas na oficina de Manuel de Lira, em Lisboa, à custa do mercador de livros Estevão Lopes. O livro, juntamente com as *Obras do Celebrado Lusitano, o Doutor Francisco de Sá de Miranda* publicadas no mesmo ano, constitui um marco na história da poesia portuguesa quinhentista. Até meados da década de 90 do século XVI, a poesia lírica dos contemporâneos de Camões tinha corrido exclusivamente através de manuscritos e é só a partir de 1595, com as edições *princeps* de Camões e de Sá de Miranda, que começa a ser impressa.

Até então a poesia profana não tinha sido bem-vista pela Santa Inquisição — responsável pela licença sem a qual os livros não podiam ser impressos —, e a condenação da temática amorosa fora objeto de uma advertência especial no índice censório publicado em 1581 — uma segunda tradução portuguesa do *index tridentino* —, que por meio de um conjunto de regras intitulado «Avisos e lembranças», escrito por frei Bartolomeu Ferreira, recomendava a abstenção da «lição dos livros em que há desonestidades ou amores profanos»: «fazem muito dano e prejuízo às consciências, e ensinam e movem a muitos vícios». Tal advertência, que regulamentava o trabalho dos «revedores» de livros responsáveis pelas licenças de impressão, ia frontalmente de encontro à poética petrarquista e à temática amorosa das redondilhas, alijando, portanto, da circulação impressa a produção dos poetas não religiosos.

Em várias licenças concedidas por frei Bartolomeu Ferreira ao longo dos muitos anos em que foi responsável pela aprovação dos livros, verifica-se o programa censório pautado no conceito de que a poesia deveria doutrinar os leitores e estimular a sua devoção. Na licença para o livro de versos

religiosos de Francisco Lopes, médico da rainha D. Catarina, publicado em 1572, frei Bartolomeu considera: «[...] antes me parece obra devota & proveitosa & digna de se imprimir, pera que se divirtam os homens de outros versos & lições profanas». O próprio Francisco Lopes, em um poema introdutório dedicado ao leitor, pergunta: «Dime que mal te haran devotos versos?» — insinuando que os versos profanos certamente faziam mal ao leitor. Desde a introdução da imprensa em Portugal, em 1497, nota-se uma predominância de livros de temas sacros ou ligados à Igreja, em detrimento de obras poéticas de cariz profano. Na Espanha, ao contrário, desde o final do século XV já se encontra uma série de impressões de poetas espanhóis, e a poesia petrarquista de Boscán e Garcilaso conheceu várias edições no século XVI, entre as quais se destacam as edições comentadas de Garcilaso por Fernando de Herrera e Francisco Sánchez de las Brozas. É proveitoso observar ainda que, enquanto o *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende, publicado em 1516, não foi reeditado, o *Cancionero General* de Hernando de Castillo, impresso em 1511, ganhou uma série de reedições além de ter gerado outras coletâneas poéticas. Ao contrário do que ocorria na Espanha, havia em Portugal um estreito controlo da Santa Inquisição sobre a impressão de livros e uma programática contra a poesia profana, que manteve a poesia lírica quinhentista afastada das oficinas tipográficas.

A partir de 1595, com a impressão das obras de Camões e Sá de Miranda, novos ventos passam a soprar e uma série de obras poéticas dos contemporâneos de Camões ganha as tipografias, como as de Diogo Bernardes, de António Ferreira e de Vasco Mousinho de Quevedo Castelo Branco. Este vigoroso movimento de impressão da poesia portuguesa quinhentista parece ter contado com o apoio de Filipe II, visto que as licenças da Inquisição para estas obras registram que os livros foram encaminhados para a revisão a pedido do rei («Vi por mandado de sua A. o livro intitulado [...]»), diversamente do que registra a maior parte das licenças concedidas no século XVI, nas quais o pedido habitualmente é feito pelo inquisidor-geral ou por outras altas figuras da Igreja. A este propósito é esclarecedora a epístola dedicatória a Filipe II que Miguel Leite Ferreira escreve para os *Poemas Lusitanos* (1598) de seu pai, António Ferreira, em que registra ter havido várias tentativas de levá-los à

impressão, durante quarenta anos, sem sucesso, e reputa ao «emparo & favor» do rei o favorecimento responsável pela publicação do livro.

Quando a primeira edição da poesia lírica camoniana foi impressa, já haviam surgido três edições d'*Os Lusíadas*, a *princeps* (1572) e duas edições censuradas (1584 e 1591). No entanto, restavam, àquela altura, poucos exemplares do poema épico, como informa o alvará real das *Rhythmas*, extensivo a uma nova edição d'*Os Lusíadas*. Quinze anos após a morte do poeta, não só a sua lírica ainda não tinha sido divulgada pela imprensa como eram escassos os exemplares disponíveis em Portugal de seu poema épico. A publicação da Lírica camoniana se fazia com o espírito de resgate cultural, de recuperação de um patrimônio português, com o objetivo de marcar uma nova época na receção da poesia camoniana. Nos textos preliminares das *Rhythmas*, prefigura-se a ampla aceitação que a obra lírica de Camões teria entre os leitores. A licença da Santa Inquisição, de frei Manoel Coelho, registra que sua poesia «pode ensinar, & com a variedade deleytar a muytos». Fernão Rodrigues Lobo Soropita também não tinha dúvidas sobre o vasto público leitor que o livro viria a ter, e assim começa o seu prólogo ao leitor: «Como este livro a de vir a mãos de muitos [...]». Tratava-se de um trabalho inestimável para a cultura portuguesa trazer pela primeira vez para o «theatro do mundo», como diz o mercador de livros Estevão Lopes na epístola dedicatória a D. Gonçalo Coutinho, as rimas do «príncipe dos poetas» portugueses, nunca antes impressas. Esse momento em que pela primeira vez se publica a lírica camoniana seria qualificado anos mais tarde por Pedro de Mariz, autor da primeira biografia do poeta, como o do primeiro «balanço» de Camões em Portugal. As *Rhythmas* de facto conheceram enorme êxito e, pouco mais de um ano depois de lançadas, em maio de 1597, uma segunda edição, revista e aumentada, já estava pronta para entrar na tipografia.

Com a publicação da primeira edição das *Rimas* tem início um dos mais espinhosos problemas de crítica textual envolvendo a obra poética de um autor dessa magnitude e com tal peso em uma literatura. O problema do cânone da lírica camoniana nasce de uma peculiaridade: a obra encontrava-se dispersa em papéis avulsos e cancioneiros antológicos, nenhum deles autógrafo. Esta tradição textual marcada pela precariedade dos testemunhos e pela ausência de documentos autógrafos é, ainda hoje, o principal e incontornável desafio para o trabalho editorial de delimitação

do *corpus* e de atribuição da autoria. Os primeiros editores da lírica, o mercador de livros Estevão Lopes e o poeta e advogado Fernão Rodrigues Lobo Soropita, encararam este desafio com desassombro. Diante de papéis apógrafos de diferentes procedências e naturezas, como certificar-se da autoria dos poemas atribuídos a Camões por testemunhos secundários? E como fixar o texto a partir das diferentes versões dos poemas e das múltiplas variantes resultantes de uma grande circulação manuscrita marcada por todos os acidentes de transmissão? Estavam diante de uma situação inteiramente diversa daquela encontrada pelo impressor Manuel de Lira e por D. Jerônimo de Castro, que ao prepararem a primeira edição da lírica de Sá de Miranda basearam-se em um manuscrito autógrafo, cuja autenticidade foi registrada no «Auto de aprovação destas obras», documento incluído no final do livro como uma prova da autenticidade do *corpus* ali publicado. Nenhuma outra edição de poesia portuguesa quinhentista enfrentaria o problema fulcral dos primeiros editores da lírica camonianiana: Diogo Bernardes publicaria em vida pelo menos dois dos três livros impressos no século XVI, o jovem estudante de Coimbra Vasco Mousinho de Quevedo Castelbranco mandou imprimir as suas rimas, os *Poemas Lusitanos* de António Ferreira estavam organizados pelo menos quarenta anos antes de chegarem à tipografia. Estevão Rodrigues de Castro e D. Manuel de Portugal publicaram no início do século XVII suas obras em vida. Alguns inéditos em livro impresso, como Pero de Andrade Caminha e André Falcão de Resende deixaram suas obras poéticas organizadas, que nos chegaram em manuscritos autógrafos ou alógrafos autorizados. Entretanto, o «príncipe dos poetas» encontrava-se com a obra «espedaçada» em «livros de mão», como atesta Soropita.

Como recuperar uma obra de tal forma dispersa e certificar a autoria camonianiana? Estevão Lopes, o livreiro que custeara as *Rhythmas* e as idealizara, refere-se, na espístola dedicatória a D. Gonçalo Coutinho, laconicamente a essas questões: o livro, diz ele, é a «mais pura & emendada impressam que pude aver». As «emendas» e a «pureza» do trabalho editorial parecem ter ficado a cargo de Soropita, que no prólogo ao leitor — publicado em 1595 sem o nome do autor, mas a ele atribuído pelo livreiro Domingos Fernandes na *Segunda Parte das Rimas* em 1616, quando Soropita ainda vivia — aborda as duas questões, assumindo, portanto, a responsabilidade pela compilação e fixação dos poemas. Outra

indicação de ter sido Soropita não apenas o autor do «Prologo aos leytores» mas também o editor das *Rhythmas* é o fato de na segunda edição, em 1598, as duas grandes alterações efetuadas terem sido a supressão do prólogo e a alteração dos critérios de crítica textual, anunciada no novo prólogo ao leitor, redigido por Estevão Lopes, inteiramente dedicado a desautorizar os critérios da edição de 1595.

Fernão Rodrigues Lobo Soropita seria, portanto, o responsável pela autenticidade e pela correção das lições publicadas nas *Rhythmas*, autorizando um núcleo duro de poemas que atravessaria os séculos e ao qual se foram agregando novos poemas no processo de diástole sofrido pela lírica camoniana. Os critérios para a seleção dos poemas não são explicitados por Soropita no «Prologo aos leytores», em que diz apenas ter conferido alguns «livros de mão». Não há mesmo menção à opinião de «pessoas que o entendião», das quais lança mão Estevão Lopes na edição de 1598 para justificar os acrescentos de poemas. Soropita, então advogado na corte de Lisboa, poeta reconhecido, era um profundo conhecedor da poesia camoniana como demonstra a sua própria obra poética. A certificação da autoria dos poemas publicados nas *Rhythmas* sustenta-se na sua própria autoridade de camonista, um critério inteiramente subjetivo; como procederia também, décadas mais tarde, Manuel de Faria e Sousa com muito menos parcimônia. Soropita, consciente da falibilidade de suas atribuições autorais, admite mesmo que alguns dos poemas publicados nas *Rhythmas* talvez não sejam de autoria camoniana e informa o leitor que alguns dos sonetos «que aqui vão impressos por seus [...] foram feitos sem cuidado, à importunação de amigos, onde acontece muitas vezes acudir mais à pressa com que os pedem, que à obrigação de os limar, & depois sem vontade do author se publicao por seus, & outros a volta disso que o não são como aqui acontece no sonetto 19 que depois do impresso se soube que não era seu». O soneto em questão, *Espanta Crescer Tanto o Crocodilo*, seria publicado na obra de Vasco Mousinho de Quevedo Castelbranco em 1597. Nas *Rhythmas* são editadas também duas redondilhas de Garcia de Resende impressas em 1516 no *Cancioneiro Geral* — *Pois he mais vosso que meu e Senhora pois minha vida*. Curiosamente, os únicos três poemas da lírica camoniana publicados em vida do poeta não foram incluídos nas *Rhythmas* — a ode *Aquele único exemplo*, incluída no paratexto dos *Colóquios dos*

Simples e Drogas da Índia de Garcia de Orta, impressos em Goa em 1563, e a elegia *Depois que Magalhães teve tecida* e o soneto *Vós, ninfas da gangética espessura* publicados no paratexto da *História da Província Santa Cruz a Que Vulgarmente Chamamos Brasil* de Pero de Magalhães de Gândavo, impressa em Lisboa em 1576, e que constituem o cânone mínimo da lírica, sendo os únicos a terem autoria certificada documentalmente.

Quanto à escolha das versões e lições, Soropita expõe cristalinamente seu critério de fixação do texto: partindo da impossibilidade de se acercar da vontade final do autor opta por não emendar nem corrigir e por manter os poemas como foram encontrados nos cancioneiros. Sua justificativa é a de um poeta: «os erros que ouver nesta impressão, não passarão por alto à quem ajudou a compilar este livro, mas achouse que era menos inconveniente irem assi como se acharão per cõferencia de algũs livros de mão, onde estas obras andavaõ espedaçadas, que não violar as composições alheas, sem certeza evidente de ser a emẽda verdadeira, porque sempre aos bõos entendimentos fica reservado julgarem que não são erros do author, senão vicio do tempo, & inadvertência de que~ as trasladou». Soropita admite a impossibilidade de restituir a redação original e prefere manter todos os problemas, confiando que os leitores daquele volume, acostumados aos acidentes da circulação manuscrita, compreendam, como ele, aquela incontornável precariedade: «e por isso se não bolio em mais que soo naquillo que claramente constou ser vicio de pena, & o mais vai assi como se achou scrito, & muito differente do que ouvera de ir se Luis de Camões em sua vida o dera à impressão: mas assi debaixo destas afrontas, que o tempo, & ignorância lhe fezeraõ, resplandesce tanto a luz de seus merecimentos que basta neste gênero de poesia não avermos enveja á nenhũa nação estrangeira.» Este critério editorial é justificado com a erudição que marca todo o prólogo ao leitor: «[...] seguiose nisto o parescer de Augusto Cæsar, que na comissão que deu a Vario, & a Tucça para em mendar a Æneida de Virgilio, lhe defendeo expressamente que nenhũa cousa mudassem, nem acrescentassem, porque em effeito he confundir a substancia dos versos & conceitos do author com as palavras & invenção de quem emmenda, sem ficar ao diante certeza se o que se lee he proprio se emendado.»

A única referência de um contemporâneo a um manuscrito autógrafo da lírica camoniana encontra-se em um controvertido passo de Diogo do Couto nas duas versões conhecidas de sua *Década VIII*: em Moçambique, antes de embarcar para Lisboa, o poeta escrevia em um caderno intitulado *Parnaso de Luís de Camões*, «livro de muita erudição, doutrina e filosofia, o qual lhe furtaram, e nunca pude saber no reyno dele, por muito que o inquiri, e foi furto notável». Este *Parnaso* perdido, o lendário manuscrito autógrafo da lírica camoniana, nunca encontrado, e almejado, por gerações de camonistas, não é citado por nenhum outro autor contemporâneo. Diogo do Couto na primeira versão conhecida da *Década VIII*, escrita antes de 1616, além de fazer referência ao *Parnaso* cita também a edição impressa da Lírica. Após comentar brevemente o soneto *Alma minha gentil que te partiste* e as redondilhas *Sóbolos rios que vão* afirma: «[...] o que tudo anda impresso no livro de seus sonetos». Igualmente leitor do *Parnaso* manuscrito e das *Rimas* impressas, Diogo do Couto acaba por afirmar que os dois poemas figuravam no *Parnaso*, estabelecendo, assim, uma relação entre o hoje mítico *Parnaso* e a concreta primeira edição da Lírica, um dado tangível que avaliza o trabalho editorial de Soropita, visto que a autenticidade das versões da *Década VIII* registradas nos códices do Porto e de Madrid, e por consequência do trecho camoniano, ganharam recentemente sólido suporte (CRUZ 1993).

A importância da publicação das *Rhythmas* para a cultura portuguesa de sua época pode ser avaliada pelo conteúdo e pela extensão dos textos que apresentam o impresso. Se as *Obras do Celebrado Lusitano, o Doutor Francisco de Sá de Miranda* eram introduzidas por uma epístola dedicatória e dois poemas laudatórios, as *Rhythmas de Luis de Camões* vinham com epístola, seis poemas laudatórios e um prólogo ao leitor. As *Rhythmas* são a primeira edição da poesia camoniana a ser editada com um aparato paratextual convencionado para uma obra dessa envergadura, como já haviam feito, quinze anos antes, os espanhóis envolvidos nas duas traduções de 1580 d' *Os Lusíadas*.

Os textos que apresentam a poesia lírica de Luís de Camões — licença da Santa Inquisição de frei Manuel Coelho, alvará do rei, epístola dedicatória a D. Gonçalo Coutinho por Estevão Lopes, seis poemas laudatórios, em português, italiano e latim, compostos por Manuel de Sousa Coutinho (frei Luís de Sousa), Francisco Lopes, Luís Franco

Correia, Diogo Bernardes e Diogo Taborda Leitão, e um prólogo ao leitor de Fernão Rodrigues Lobo Soropita — configuram uma espécie de chave de leitura, norteando uma determinada receção da obra. Editores e autores de prólogos, poemas laudatórios e licenças apresentam, em seus textos preliminares, interpretações da obra que de certa forma orientam a receção do público leitor.

A licença de frei Manuel Coelho, extensiva a uma nova edição d'*Os Lusíadas*, traz uma nova concepção da matéria poética e demonstra uma mudança da Santa Inquisição em relação aos temas considerados apropriados. É digno de nota que, ao contrário do que registram as licenças concedidas para a lírica camoniana no início do século XVII, não há referências a trechos suprimidos por serem considerados indecentes: «Vi por mandado de sua A. o livro intitulado Rimas de poesia de Luis de Camões, assi como vay nam tem cousa que seja contra a nossa sancta Fé Catholica, ou contra os bõs costumes, & guarda delles, antes com sua poesia pode ensinar, & com a variedade deleytar a muitos [...].» Se antes frei Bartolomeu Ferreira condenava os amores profanos, que provocariam danos às consciências, agora o preceito horaciano de ensinar e deleitar applicava-se à poesia de temática amorosa, e a Santa Inquisição aprovava para impressão tanto os sonetos petrarquistas quanto as redondilhas, como as picantes *Caterina bem promete* e *Esses alfinetes vam*, suprimidas na segunda edição da Lírica, em 1598. Trata-se, portanto, de um parecer extremamente favorável.

O alvará real de Filipe II, espécie de garantia de direito autoral sobre a edição, também extensivo a *Os Lusíadas*, segue o texto protocolar concedendo dez anos de exclusividade sobre a impressão e a venda das *Rhythmas*. «Eu El Rey faço saber aos que este meu alvará virem, que Estevão Lopes, livreyro, morador nesta Cidade de Lisboa, me enviou dizer por sua petição, que eu ouvera por bem de lhe dar licença por elle ter já a da sancta Inquisição, & do ordinário, pera se poderem imprimir varias Rimas poéticas de Luis de Camões, que inda não forão impressas: & para se tornar a imprimir o livro dos seus Luziadas que já foy impresso, por agora aver poucos, & porque tivera trabalho em ajuntar as ditas obras, & gastara muito na impressam.» Pela data deste alvará, 30 de dezembro de 1595, infere-se que o livro só começaria a circular em princípios de 1596.

A epístola dedicatória, assinada pelo livreiro Estevão Lopes, *Ao Muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho*, põe a obra sob a proteção do fidalgo da casa de Marialva, também poeta e, como assinala Faria e Sousa, amigo de Luís de Camões. Mecenas *post-mortem* do poeta, D. Gonçalo Coutinho é apontado como o responsável pelo resgate de Camões, tendo sido o autor de uma iniciativa de grande relevância para a cultura portuguesa da época, a identificação dos restos mortais do poeta, enterrado anonimamente na igreja de Santa Ana, e a construção de uma sepultura com a inscrição: «Aqui jaz Luís de Camões, Príncipe dos poetas de seu tempo. Viveu pobre e miseravelmente, e assi morreu, ano de 1579. Esta campa lhe mandou por Dom Gonçalo Coutinho, na qual não se enterrará pessoa alguma.»

As *Rhythmas* são a primeira de uma série de edições da lírica camoniana a trazer no frontispício a ilustração, em xilogravura, da empresa de Coutinho: o teixo com a divisa *Mihi Taxus* ladeado por duas figuras femininas, uma segurando a tocha e o ramo, a outra um espelho, representando a paz e a verdade. A atuação concreta de D. Gonçalo Coutinho como patrono das duas primeiras edições das rimas camonianas pode ter-se realizado por diversas vias. O fidalgo poderia ter-se encarregado do total ou de parte dos custos da impressão e do papel, assim como ter participado da compilação dos poemas. É possível, ainda, que tenha estabelecido as relações institucionais de forma a obter as licenças necessárias à impressão do livro. Camões não foi o único poeta a se beneficiar do mecenato de D. Gonçalo Coutinho. Diogo Bernardes gozou os favores do ilustre mecenas, do que dá notícia na Carta XXVII, *A dom Gonçalo Coutinho, estando em uma sua quinta, que chamam dos Vaqueiros*.

A epístola de Estevão Lopes a D. Gonçalo Coutinho, datada de 27 de fevereiro de 1595, além da louvação formular e hiperbólica da linhagem e da pessoa do dedicatário, traz uma avaliação da obra camoniana frente à dos contemporâneos. O livreiro, a quem parece não faltar sensibilidade poética e algum conhecimento da matéria, expõe seus argumentos de forma a canonizar a poesia de Luís de Camões e a apresentá-la como paradigma do valor da língua portuguesa. Nota-se nos prólogos escritos para as obras poéticas impressas na década de 1590 em Portugal, como nas de Diogo Bernardes e António Ferreira, o conceito de que a publicação se faz também com o objetivo de provar as excelências da língua portuguesa

e assim defendê-la dos que a julgam inferior, e a epístola dedicatória de Estevão Lopes é a precursora desse movimento editorial.

«Duas razões, muito Illustre Senhor, me moverão a tirar a luz esta parte das obras do admirável Luys de Camões Príncipe dos Poetas. A primeyra serem ellas taes, que meresce o autor este nome. A segunda ter eu a v. m. por meu senhor, para me valer de seu emparo nos casos a que se arrisca quem sae a publico, & ambas me obrigam a offerecellas a v. m. & pedir-lhe que sofra arrimallas a seu nome. Porque se me render louvor de bom juyzo a escolha que fiz de tão alta poesia para imprimir, quero ficar de todo acreditado, na eleyção do padroeyro que tomo para a defender. Quam alta, & quam excellente obra seja esta, bem posso escusar de o encarecer, pois a ponho no theatro do mûdo na mais pura & emendada impressam que pude aver. Nella está retratado, antes vivo aquelle admirável engenho, de quem affirmo que se vivera pudera fazer immortal o nome Portuguez, & ainda das feridas de nossas calamidades, em que tantos falsos escritores tão pesadamente nos magorarão, soubera tirar louvores & tropheos. Não posso declarar como espanta a agudeza dos seus conceitos, como obriga a propriedade das palavras, como enleva o encarecimento das razões. Que alteza tem de sentenças, que metaphoras, que hipérboles, que figuras tão Poéticas. Admiravel he a gravidade dos Sonetos, a graça das Odes, & Cãções, a malencolia tam musica, das Elegias, a brandura tam namorada das Églogas. Que direy da policia & facilidade do verso, da elegância dos termos da riqueza da lingoa. Por hũa parte me parece que tira a todo homem a esperança de ser Poeta: por outra toda a desculpa aos que vão mendigado lingoajes estrangeiras para compor nellas, & tachão a nossa de estéril: defeito seu, mais que culpa della. Apontei estas cousas, que v.m. não ignora, porque quero que entenda que sei conhecer o preço do que dou. Por onde me hei por muy obrigado a minha ventura, por me appresentar occasião, em que desejando muito servir a v.m. quase igualei a vontade com a obra. [...] Porque a verdadeira pátria dos altos engenhos, não he o lugar que conhecem por nascimento, he só o entendimento claro & perfeito, que sabe estimar as cousas grandes, & levantadas. E assi o emparo que v.m. lhe der entre juízos pobres que o perseguem como estrangeiro, pagará com fazer envejado o nome de v.m. entre os ricos & excellentes que o estimão como natural.»

Depois da epístola segue-se um conjunto de seis poemas laudatórios — alguns deles escritos especialmente para esta edição patrocinada por D. Gonçalo Coutinho —, que canonizam o poeta como um clássico contemporâneo, e registram a ideia da «fortuna escassa em vida» / glória após a morte, pela primeira vez delineando o mito do grande poeta incompreendido e desvalorizado em seu tempo. Sabemos que as queixas de destino ingrato, fortuna cruel e esperanças perdidas eram um *topos*: quase todos os poetas coetâneos, e não só Camões, expressaram essa desilusão, esse fracasso, esse desencanto com a vida em tons mais ou menos desesperados. Os poemas preliminares, que introduzem a lírica camoniana, fornecem ao leitor uma chave de leitura, uma interpretação biográfica da poesia de Luís de Camões, assentando o solo onde se erguerá uma exegese crítica biografista que perdurará por séculos.

Dois poemas latinos de Manuel de Sousa Coutinho (frei Luís de Sousa) abrem a seção, um epigrama em louvor a Camões «*Principis Poetarum*», *Quod Maro sublimi, quod suavi Pindarus, alto*, em que o poeta é comparado a Virgílio, Píndaro, Sófocles e Ovídio, e uma décima a D. Gonçalo Coutinho, *Nominibus gentis, donis, Coutigne, Minervæ*, em que este é louvado por ter tirado o poeta das trevas do esquecimento onde se encontrava. O soneto de Francisco Lopes (não o médico da rainha D. Catarina, mas provavelmente o livreiro e prolífico poeta lisboeta) «às obras de Luís de Camões», *Está o pintor famoso attento & mudo*, parece ser o único deste conjunto a fazer o elogio do poeta e de sua lírica ainda em vida, lançando mão, além dos paradigmas da antiguidade, de Torquato Tasso, também alçado ao posto de clássico contemporâneo: «Quem he este que fala, & pinta tudo, / O ceo, a terra, o mar, o câpo, as flores, / Aves, & animais, Nymphas, pastores, / Co divino pincel do grande estudo? / O Príncipe será do gran Parnaso, / Ou o Grego excellente, & soberano, / Ou Torcato também que em verso canta, / E se não he Virgilio, Homero, ou Tasso. / E he como parece Lusitano, / He Luis de Camões, que o mundo espãta.»

Luís Franco comparece com um soneto italiano, *Sopra la polve, & l'ossa regnar morte*, em que Camões é apontado como o novo Homero, que renascia qual fênix pelas mãos de D. Gonçalo Coutinho, «Ch'al Camões nella morte fu Mecena». Este soneto, de autoria do organizador do *Cancioneiro de Luís Franco Correia* — ocupado em grande parte pela

poesia de Camões —, seria suprimido da segunda edição das *Rimas*, em 1598, o que talvez se relacione à supressão do prólogo de Soropita, como a indicar o envolvimento de Luís Franco na compilação das *Rhythmas*.

Diogo Bernardes também comparece com um soneto encomiástico a Luís de Camões, *Quem louvará Camões qu'elle não seja?*: «Honrou a pátria em tudo: imiga sorte / A fez, com elle soo, ser encolhida, / Em premio de estender della a memória. / Mas se lhe foy fortuna escassa em vida / Não lhe pode tirar depois da morte / Hum rico emparo de sua fama & gloria.» Note-se que em seus três livros impressos, Bernardes não publica poemas dedicados a Camões, assim como Luís Franco em seu cancioneiro, no qual registra um poema de sua autoria em louvor de Jerônimo Corte-Real, mas nenhum dedicado a Camões — como se sabe os únicos poetas portugueses coêvos a citarem o poeta em suas obras são André Falcão de Resende, Gaspar Frutuoso, Baltazar Estação e Fernão Álvares do Oriente. O soneto seguinte, de Diogo Taborda Leitão, *Spirito, que ao Empyreo céu voaste* — uma imitação de *Alma minha gentil que te partiste* —, a exemplo dos anteriores, também lamenta a sorte do mal premiado poeta d'*Os Lusíadas*: «Partistete de nós, sós nos deixaste, / A ser la doutro lauro laureado, / Differente daquelle que te hão dado / Os que cá com teus versos tanto honraste.» Nestes textos temos a imagem do infeliz poeta nacional, o Homero português, esquecido por sua própria pátria e agora resgatado para a merecida glória pela iniciativa de D. Gonçalo Coutinho.

O paratexto se encerra com o erudito «Prologo aos Leytores», o único do gênero a ser estampado em uma edição da poesia portuguesa impressa no século XVI, em que o lugar cimeiro de Camões na poesia de seu tempo e sua superioridade frente a seus contemporâneos são postulados. Ao discorrer sobre o conteúdo das cinco seções em que se divide a edição, Soropita pondera: «A quinta & ultima parte se deu as grosas & voltas & outras composições de verso pequeno, que são proprias da nossa Hespanha, em que Gregório Sylvestre se aventajou notavelmente entre todos os Hespanhoes, & tevera o primeiro lugar, se Luis de Camões não lho ganhara, assi na agudeza dos conceitos, & propriedade das palavras, como na habilidade de metter regras impossíveis, que mostrou muito mais nas outras rimas, como logo diremos. E cõtinuando com elle (que é a terceira parte deste prólogo), he evidente temeridade querer louvallo,

porque ainda que os outros poetas fossem particularmente abalisados em alguma perfeição special, todavia à hūs faltou a natureza, que lhes fizesse fácil a contextura do verso, lavrandoo cõ tanta aspereza & dificuldade, que parece que estão alli as palavras violentadas, & os cõceitos encerrados nellas per força, & assi carecem da suavidade em que consiste a mesma poesia, conforme a doutrina de Fracastorio no seu Dialogo, intitulado Naugerio, tirada de Horacio & Quintiliano. Outros que alcançarão ter mais natureza, ou por acertarem de ser pouco felices na eleição das palavras, ou por não terem cabedal com que ataviar a oração, assi da lindeza da lingoagem, como de tropos e figuras, sem as quais Cícero nem Virgilio nunca falarão, usão de hūs termos tão humildes & vulgares, como se a natureza da poesia não consistira em ser levantada do uso commum de falar, conforme a opinião de Plutarcho, no seu trattado da Poética, & de Rhodagino, no cap. 4 do lib. 4. Outros que se melhorão mais na lingoagem, não teem nenhũa erudição com que illustrem suas obras, sendo verdade como diz Rhodagino, no capítulo 2 do mesmo livro, que só aquelles se chamão poetas legítimos, que mostrarão noticia de diversas sciencias em suas obras, como Orpheo, Homero, Virgilio, & Pyndaro. E pello contrario Luis de Camões está tão afastado de todos estes defeitos, que juntamente vemos nelle natureza promptissima para declarar seus pensamentos, acompanhada de hũa facilidade natural, que enche os seus versos de suavidade, & com ella hũa lingoagem tão pura, & ornada de todos os lumes da elocução, & tão rica de conceitos, & diversas joyas de todas as sciencias, que parece que nelle sô ajuntou a arte & a natureza tudo o que convinha para subir ao mais alto da Poesia.» Soropita ainda registra, ecoando uma afirmação de Estevão Lopes sobre os «juízos pobres» que perseguiram o poeta, a existência de detratores, provavelmente, d'*Os Lusíadas*: «E posto que não faltam murmuradores que caluniaram suas obras, não escurece isso o merescimento dellas, porque também Virgilio & Homero passaram por este trance, que he natural à todos os ingenhos raros.»

A cargo do autor do prólogo e compilador da obra teriam ficado também os critérios editoriais relativos à organização dos poemas. Desde o seu título, as *Rhythmas* destacam a divisão em cinco partes, distinguindo os diferentes gêneros poéticos. Como pormenorizadamente explica Soropita no prólogo ao leitor, as cinco seções seguem uma hierarquização dos

gêneros: em primeiro lugar os sonetos, «composição de mais merecimento», em segundo as canções e odes, em terceiro as elegias e oitavas, em quarto as éclogas, «por ser espécie de composição em que se requiere menos suficiencia», em quinto lugar as «grosas e voltas e outras composições de versos pequenos próprias da nossa Hespanha». Tal disposição tem como modelo as edições comentadas da obra de Garcilaso por Francisco Sánchez de las Brozas (1574, 1577, 1581, 1589) e por Fernando de Herrera (1580): da primeira toma a divisão em cinco grandes grupos — tendo em último lugar as redondilhas — e quase toda a ordenação, seguindo Herrera ao fazer as elegias precederem as éclogas. Soropita demonstra conhecer e admirar a edição comentada pelo poeta sevilhano e cita no prólogo ao leitor o «doctissimo comento sobre a I canção de Garcilasso».

Publicam-se nas *Rhythmas* 176 poemas. A primeira parte contabiliza 65 sonetos, incluindo o n.º 19 indicado no prólogo como não camoniano e o n.º 58, dedicado ao poeta, cujo autor seria João Lopes Leitão segundo Faria e Sousa. Na segunda seção figuram as 10 canções e cinco odes (1 — *Detem hum pouco Musa o largo prãto*, 2 — *Tão suave, tão fresca, & tão fermosa*, 3 — *Se de meu pensamento*, 4 — *Fermosa fera humana*, 5 — *Nunca manhã suave*). Três elegias (1 — *O Poeta Simonides fallando*, 2 — *Aquella que de amor descomedido*, 3 — *O Sulmonense Ovídio desterrado*), um capítulo (*Aquelle mover d'olhos excellente*) e três poemas em oitava rima (1 — *Quem pode ser no mundo tão quieto?*, 2 — *Como nos vossos ombros tão constantes*, 3 — *Mui alto Rey, a quem os céos em sorte*) compõem a terceira parte. A quarta seção do livro é dedicada às oito éclogas, e a quinta parte, «Das redondilhas, motes, esparsas & grosas», reúne 81 poemas, principiando pelas redondilhas *Sobre os rios que vão e encerrando com as «Sentenças do autor por fim do livro»* (*Vay o bem fugindo*), esta última excluída da edição de 1598 e de diversas outras edições até o século XX.

O organizador das *Rhythmas* precisou ainda estabelecer a ordem dos poemas em cada uma das seções e seu apuro editorial pode ser notado na escolha dos dois sonetos que abrem a primeira parte. O primeiro, *Em quanto quis fortuna que tivesse*, com a função de preâmbulo, guarda todas as características de um soneto-prólogo, subgênero bem codificado destinado a apresentar e introduzir a obra aos leitores. «Este Soneto es la

proposicion de estas Rimas», observou Faria e Sousa, um franco admirador do trabalho de Soropita. *Eu cantarei de amor tão docemente* figura em segundo lugar, e guarda também o caráter de proposição de uma obra poética. Estes dois sonetos permanecerão como o primeiro e o segundo em muitas das edições da lírica camoniana através dos séculos, assim como ocorrerá com a ordenação de outros grupos, como o das canções e o das éclogas. É proveitoso notar que o arranjo dos sonetos e das restantes peças não segue o dos cancioneiros hoje mais conhecidos — como os de Luís Franco Correia, Cristóvão Borges, Fernandes Tomás — ou o do índice do cancioneiro do padre Pedro Ribeiro.

Testemunho da honestidade editorial do organizador é um pequeno aviso na folha 132, nas últimas páginas da Écloga VII, intitulada *dos Faunos*, logo abaixo da estância *Quem fosse a mansa vacca diloía*, que adverte o leitor: «Daqui se tirarão duas oitavas». A supressão das oitavas permanece na segunda edição da Lírica, em 1598 — assim como em todas as edições ulteriores —, mas o aviso desaparece, assim como desaparece a dedicatória a D. António de Noronha. As estâncias excluídas possivelmente descreviam o que Actéon viu na fonte clara e conteriam forte conteúdo erótico. Como registra Faria e Sousa, «y pues el escrúpulo nos arrebató de la vista la pintura, que mi P. hizo de Diana en el baño». O corte prejudica sensivelmente o encadeamento narrativo do poema, e as estâncias subtraídas devem ter sido objeto de censura por parte da Santa Inquisição. Notável é o aviso editorial apontando a exclusão, um procedimento inusitado e absolutamente incomum em se tratando de impressos quinhentistas.

Outros cortes podem ter sido efetuados pelo próprio editor, talvez com o intuito de facilitar a aprovação da obra pela Santa Inquisição. Tal pode ter sido o caso das duas estâncias acrescentadas à Canção X na segunda edição da Lírica, em 1598, edição esta que faz poucos acréscimos aos textos já publicados em 1595. É digno de nota que uma das estâncias não incluídas em 1595, a terceira, *Quando vim da materna sepultura*, leva Faria e Sousa a confessar que teme fazer o seu comentário, para em seguida enfrentar eruditamente ideias heterodoxas postas pela estância, como a influência das estrelas sobre o destino humano e a ausência de livre arbítrio.

O estado precário da tradição textual da lírica camoniana contribui para a escassez dos então muito comuns intercâmbios de poemas e de elogios entre poetas. Ao contrário do que vemos nas obras dos coetâneos, são também raros os títulos que nomeiam os dedicatários dos poemas. No entanto, o organizador das *Rhythmas* registrou pelo menos três lances de trocas de poemas ou envio de motes, e identificou os destinatários de alguns poemas. Além da permuta de louvores entre o não identificado autor do soneto *Quem he este que na harpa lusitana* e o poeta (*De tão divino accento & voz humana*), vê-se, ao longo das páginas das *Rhythmas*, Luís de Camões glosar motes a ele enviados por D. Francisca de Aragão e pelo conde do Redondo, D. Francisco Coutinho, e propor um banquete de trovas, na Índia, a cinco amigos designados nos entretítulos (Vasco de Ataíde, Francisco de Almeida, Heitor da Silveira, João Lopes Leitão e Francisco de Melo). Tem-se ainda sonetos dedicados às sepulturas do rei D. João III e de D. Fernando de Castro, e em louvor do vice-rei Luís de Ataíde, uma oitava rima ao vice-rei D. Constantino de Bragança e outra a D. Sebastião (*Sobre a setta que o santo Padre mandou a elRey dom Sebastião, no anno do senhor de 1575*), uma écloga ao Duque de Aveiro, Álvaro de Lencastre, uma redondilha a D. Guiomar Blasfé, e uma écloga, a primeira, dedicada à morte de duas diferentes personagens, príncipe D. João e D. António de Noronha. Este último é o dedicatário mais frequente nas *Rhythmas*. A ele são endereçados cinco poemas: a Elegia II, as oitavas sobre o desconcerto do mundo e as Éclogas I, V e VII. Segundo Faria e Sousa, D. António, jovem poeta e homem de armas, amigo de Luís de Camões, seria filho de D. Francisco de Noronha, segundo conde de Linhares, e teria morrido em Ceuta em 1553.

A maior parte dos títulos dos poemas é suprimida na segunda edição da Lírica, em 1598, restando apenas os registrados nas seções das redondilhas e das oitavas, e os das Éclogas I e VI. As supressões, que praticamente apagam a presença de D. António de Noronha da poesia de Luís de Camões, são seguidas pelas demais edições da Lírica, que tomaram as *Rimas* de 1598 como base. As dedicatórias, muitas delas fundamentais para a compreensão dos poemas, só viriam a ser recuperadas na segunda metade do século XVII por Faria e Sousa em sua monumental edição anotada da lírica camoniana. Ao comentar a Écloga VII e a exclusão do título referente a D. António de Noronha, Faria e Sousa lamenta a

eliminação das dedicatórias incluídas nas *Rhythmas*: «Gran torpeza fue quitar este título, y otros en las Ediciones, que se siguieron a la primera. Antes de verla yo (que fue tarde, porque raramente se halla un volumen della) imaginava, que esta Egloga era dirigida al Señor D. Antonio, hijo del Infante D. Luis.» Graças ao labor editorial de Soropita sabe-se que não era o Prior do Crato o ouvido amigo e interlocutor poético de Camões, e a ele se devem os parcos, porém importantes, traços das relações sociais e intelectuais do autor das *Rhythmas*.

BIBL.: CAMÕES, Luís de, *Rimas Várias*, comentadas por Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, Theotonio Damaso de Mello, 1685 e 1689, vols. I e II; CRUZ, Maria Augusta Lima, *Diogo do Couto e a Década 8.^a da Ásia*, edição crítica e comentada de uma versão inédita, Lisboa, IN-CM, 1993; DASILVA, Xosé Manuel, «Para uma caracterização do soneto-prólogo na poesia camoniana», *Revista Camoniana*, Bauru, São Paulo, 3.^a série, vol. 12, 2002; DIAS, João José Alves, «Em torno das Rimas de Camões (1595-1616). A coleção da Biblioteca Nacional», *Oceanos*, n.º 23, julho/setembro, 1995; HUE, Sheila Moura, «As *Rhythmas* de Luís de Camões em 1595: paratextos e leitores», *Estudios portugueses* 3, Salamanca, 2003; LOPES, Estevão, «Ao muito Illustre Senhor D. Gonçalo Coutinho», *Rhythmas de Luís de Camões, Divididas em Cinco Partes*, Lisboa, por Manuel de Lyra, à custa de Estevão Lopes, 1595; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «A edição de 1598 das *Rimas* de Camões e a fixação do cânone da Lírica camoniana», in CAMÕES, Luís, *Rimas*, reprodução fac-similada da edição de 1598, Braga, Universidade do Minho, 1980; SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo, «Prologo aos Leytores», *Rhythmas de Luís de Camões, Divididas em Cinco Partes*, Lisboa, por Manuel de Lyra, à custa de Estevão Lopes, 1595.

Sheila Moura Hue

RIBEIRO, Aquilino (camonista). As Bases Textuais Aquilinianas do Processo Filológico-Hermenêutico. Uma correta e fundamentada ponderação do que foi o relevante (e apaixonado) contributo de Aquilino Ribeiro para os *Estudos Camonianos* — a envolver, em implicativa reciprocidade, a *vida* e a *obra* de Luís Vaz de Camões na complexa fenomenologia duma existência tão atribulada e tão densamente carregada de vicissitudes, errâncias, aventuras, enigmas, labirintos, dúvidas, incertezas e silêncios e na diáspora e na variância dos *contextos* geográficos, históricos, sociais e culturais do que foi, sem qualquer espécie de exagero, uma «vida pelo mundo em pedaços repartida» (Canção IX, 29-30) — de modo algum pode dispensar uma leitura integral, interpretativo-compreensiva e crítica, conformadora do processo

hermenêutico-filológico dos seguintes textos aquilínianos, aqui agrupados em dois subconjuntos, com o intencional objetivo de potenciar a indispensável e sempre inacabada descoberta de relações de interação discursiva e dialética e de dialogia sintática, semântica e pragmática, nos planos *textual*, *intertextual* e *intercontextual* (remetendo este último para a específica bibliografia de referência, indicada no fim):

I. Textos proporcionadores de informação respeitante a circunstanciais mas relevantes aspetos da vida de Luís de Camões (relação com a Universidade de Coimbra e com o Extremo Oriente: Goa, Macau, o naufrágio, ...):

1.1 RIBEIRO, Aquilino, *Príncipes de Portugal, Suas Grandezas e Misérias* (1952 [edição original]); 2008 [edição por nós seguida para efeitos de citação], Lisboa, Portugália Editora (pp. 151-182);

1.2 RIBEIRO, Aquilino, *Constantino de Bragança — VII Vice-Rei da Índia* (1974 [edição original]); 1987 [edição por nós seguida para efeitos de citação], Venda Nova, Bertrand Editora (caps. XXII e XXIII, pp.333-369).

II. Textos configuradores de uma «narrativa» englobante, mais completa e (intentadamente...) mais autêntica da *vida* e da *obra* de Luís de Camões (homem, cidadão, poeta):

2.1 RIBEIRO, Aquilino, (1949 [edição original]); 1975 [edição por nós seguida para efeitos de citação]: *Camões, Camilo, Eça e Alguns Mais*, Amadora, Livraria Bertrand, pp. 9- 81;

2.2 RIBEIRO, Aquilino, (1950 [edição original]; 1974 [edição por nós seguida para efeitos de citação]): *Luís de Camões Fabuloso * Verdadeiro — Ensaio*, 2 volumes, Amadora, Livraria Bertrand, vol. I, pp. 7-246; vol. II, pp. 7-274.

Motivações de Aquilino para o Estudo da Vida e da Obra de Camões. É a partir de um conjunto de motivações diversas inscritas ou insinuadas na matriz autoral textogénica e textofânica daqueles textos (com seus contextos...) — umas, de diligente estudo e convicta admiração estético-literária; outras, de arrebatado empenhamento e arrojada intervenção no combate ideológico-político —, que, na sequência de um seu anterior e «preludial» esboço biográfico datado de 1947 (RIBEIRO 1987, pp. 333-356 e 357-369), Aquilino Ribeiro decide publicar, em 1949 (em plena circunstancialidade histórico-política, portanto, da por si apoiada candidatura de Norton de Matos à Presidência da República...), a

primeira tentativa de desmontagem crítica (RIBEIRO 1975, pp. 9-81) das *fabulosas* biografias tradicionalistas, de preconceituosa inspiração monárquico-nobiliárquica e de «patrioteira» tendência idolátrico-panteonizante (RIBEIRO 1974, I, p. 12), promovidas pela «retórica épico-nacionalista» (SILVA 2008, p. 13), de par com a «propaganda» do regime do Estado Novo, conduzida sob o decantado tópico e lema ideológico do «Poeta da Raça» (MARTINS 2007, pp. 855-857), «bardo sublime», oficialmente canonizado como «vulto máximo do génio nacional» (RIBEIRO 1974, I, p. 19).

Mas vai ser no rescaldo da fortíssima celeuma desencadeada pela publicação desse seu tão percuciente e corajoso como «heterodoxo» estudo (SILVA 2008, pp. 35-39) que surgem os dois volumes daquela que é, sem dúvida, a obra de maior fôlego por si dedicada a Camões na modalidade do ensaio [RIBEIRO 1974 (original, 1950), I e II]. Cabe sublinhar, a propósito, que esta obra, pensada e elaborada com o objetivo de «servir a verdade e a moral literária» (RIBEIRO 1974, I, 23), constitui, do ponto de vista exegetico e heurístico e, sobretudo, retórico-argumentativo, a «resposta» mais acutilante à generalizada e emotiva reação que subsequente se agudizou e aprofundou com a publicação, em 1952, do contundente capítulo dedicado à figura de D. João III e, mais focadamente, à Universidade de Coimbra, capítulo esse integrado no volume de feição cronística intitulado *Príncipes de Portugal, Suas Grandezas e Misérias* (RIBEIRO 2008, pp. 149-182).

Ora, como se sabe, a Universidade de Coimbra era, para Aquilino, e segundo as suas textuais palavras, «a Instituição bafienta, inútil, arcaica, submissa às ideias feitas, onde jamais foi possível entrar um verdadeiro ar de civilização e sair outra coisa que não fossem as metanas exaladas pelo timpanismo dos mestres mais *possidónios*, mais abroeirados, mais sapateirais do Orbe.» (RIBEIRO 1974, p. 159)...

E se recordamos, aqui, este seu tão excessivo e desproporcionado como impiedoso e sarcástico ajuizamento é para melhor se compreender não só o «porquê» dos níveis de reatividade emocional e expressional atingidos e que repercutiram com particular virulência nos debates parlamentares de então (cf. o n.º 183 do *Diário das Sessões* da Assembleia Nacional, de 15 de dezembro de 1952), mas também, e sobretudo, para de certo modo antecipar o significado projectivo e teleológico das suas «teses pró

Lisboa», no quadro das conjecturas avançadas em torno do tão disputado e rivalizado lugar de nascimento e de estudos e formação intelectual e académica de Luís de Camões e da acalorada e famosa «querela» que envolveu Aquilino e os próceres do Estado Novo, em geral, e os da Lusa Atenas, em particular, seus antagonistas.

Em tal contenda, toma Aquilino Ribeiro inequivocamente o partido das «Tágides contra o Mondego» (RIBEIRO 1974, I, pp. 31-42 e 87-99), desenvolvendo uma argumentação hábil, mas, a nosso ver, pouco substancial e convincente, podendo assim dizer-se, sem exagero, que «o licor de Aganipe» («que do Tejo [...] corre e mana» [*Os Lusíadas*, III. 2]) por si invocado como sustentáculo da sua «tese» fica longe de se revelar dotado de maior potencial probatório e legitimante do que as serenas... doces... e claras águas do Mondego» (*Rimas*, Canção VI e *Doces águas e claras do Mondego*) e, desse modo, longe também de constituir «a chave do problema», ao contrário do que ele tão assertiva e tão categoricamente proclama, quando considera «conclusivos» (*sic*) aqueles citados versos da segunda estrofe do Canto III de *Os Lusíadas* (RIBEIRO 1974, I, pp. 36-42).

Em Busca da Verdade sobre Camões. Inscreve-se a assim suscitada e tão acesa polémica [com todos os exageros e paixões de fundo ideológico-político e com os respetivos excessos expressivos que a marcam de parte a parte (RIBEIRO 1974, I, p. 25)...] no árduo, ousado e pertinaz projeto assumido por Aquilino de levar a busca da verdade sobre Camões, sua vida e sua obra, até às últimas consequências («varrendo teias de aranha», «removendo entulhos», «demolindo túmulos», tentando decifrar textos tão herméticos e tão crípticos como os das «três cartas eróticas» [RIBEIRO 1975, pp. 43-66]), mesmo quando, a nível universitário, «se professava a opinião de que tudo o que havia a dizer sobre o autor de *Os Lusíadas* estava dito» e que, portanto, o «assunto estava esgotado» (RIBEIRO 1974, I, p. 9).

É bem conhecida a personalidade forte, inconformada e destemida de Aquilino Ribeiro: um cidadão que autobiograficamente se define como um escritor que, «de pena na mão, procura ser independente, original, inteiriço como um bárbaro» (cf. o painel da homenagem prestada pelos Rotários Portugueses, implantado no ádito-jardim da Casa de Soutosa), movido, desde a fundura do seu ser, por um congenial apego à liberdade e em cuja cartografia sapiencial e ética «não há lugar para a neutralidade» (BAPTISTA-

BASTOS 2008: *Prefácio*, pp. 9-13); uma figura pública de invulgar estatura cívica que constitui uma referência nacional e internacional, notabilizada, além do mais, pelas suas assunções e posicionamentos de natureza mundividencial, ideológica e axiológica contra a monarquia, a inquisição, a censura, a ditadura e outras instituições e organizações conexas e, acima de tudo, um consagrado criador cultural e literário (com uma candidatura ao Prémio Nobel da Literatura, apoiada por uma vasta plêiade de prestigiados intelectuais — escritores, artistas, académicos, professores, etc. — pertencentes aos mais diversos quadrantes [cf. a respetiva listagem *apud*: <http://couramagazine.blogs.sapo.pt>]), numa palavra, um escritor que se distingue por uma original, prolífica e polimorfa capacidade de expressão linguística e estético-literária, dotado de uma aguda consciência crítica, iluminada por uma conceção antidogmática relativamente aos saberes instituídos e, no que mais diretamente diz respeito aos *Estudos Camonianos*, animado e motivado pelo oxigenante contributo e exemplo de Afrânio Peixoto e de outros «estrénuos investigadores» para também intervir na renovação daqueles mesmos estudos (RIBEIRO 1974, I, pp. 9, 25, 26; II, p. 115).

Ora, para este republicano irredutível e de rija ténpera e, ao mesmo tempo, fervoroso e irresignado adversário do Estado Novo, impunha-se uma «revisão a fundo» (RIBEIRO 1974, I: 9) da «questão camoniana», de modo a que conduzisse à desmistificação da *fábula* biográfico-encomiástica simbolicamente figurada numa espécie de «vitrail», «painel» ou «retrato» nobiliárquico e idolátrico, composto a partir do legado dos primeiros comentadores e biógrafos de Camões (SILVA 1994, p. 9) e alimentado pela tradição chauvinista dos «tocadores da marimba patriótica» (RIBEIRO 1974, I, pp. 9, 14), fossem eles prosélitos, ou não, do regime de Salazar, e sintetizável nos seguintes termos: «um poeta émulo de Homero, espadachim de vielas de má nota nas horas vagas, com entrada no Paço, tu cá, tu lá com os grandes, amante feliz dumas açafatas, enamorado platónico doutras, estro sempre a ponto para glosar um mote, colar encanudado e bofes de renda à Lord Brooke, numa palavra, um gentil-homem pobre, mas invejável» (RIBEIRO 1974, I, pp. 8-9).

É nesse contexto que, a nosso ver, ganha o seu exato significado e alcance o subtítulo — «Fabuloso Verdadeiro», díade adjetival em que subliminarmente não deixa de ressoar o eco intertextual da epopeia (*Os*

Lusíadas, I.11; II.12; VII.72; IX.44, 70.X, 82...) —, *síntese antitética* com que Aquilino caracteriza implicitamente a própria tensão heurística que acompanha o cumprimento do seu «protocolo» e trajeto de pesquisa e o seu labor ensaístico, desconstrutor daquele encomiástico «painel», mitificador da figura de Luís de Camões.

Na verdade, e por um lado, através do adjetivo «fabuloso», identifica, qualifica e referencia o *pólo tético* dos conteúdos em que assentava a «promoção» da sua condição nobiliárquica (*fidalgo, palaciano, valente, denodado, heroico, pertencente à fina flor da aristocracia*, etc.), promoção essa que era protagonizada, segundo as suas próprias palavras, pelos seus «simpáticos devotos», «magnificadores», «talmudistas», «patrioteiros» e «idólatras» e pela «jolda fanática» (RIBEIRO 1974, I, pp. 19-21, 25 e 27; II, p. 93), uma vez que se tornava «indispensável para a sua panteonização que, ardendo em exaltamento patriótico, fizéssemos dele um grande do nobiliário...» (RIBEIRO 1974, I, pp. 12-13). Por outro lado, e através do adjetivo «verdadeiro» — a remeter, por sua vez, para o *pólo antitético* da «versão» alternativa por si apresentada nesta sua, como ele lhe chama, «autópsia tardia», plasmada, em contraponto, nos dois volumes aqui em análise... —, são esses mesmos conteúdos emoldurados naquele efabulado e laudatício «painel» que ele se propõe denunciar e superar. E diz tê-lo feito, *movido apenas pelo culto da verdade*: «O meu ardor não é pelo facto em si. Luís de Camões, fidalgo ou plebeu, cortesão ou homem da rua, Céladon de moças da rainha ou fragoeiro de rascoas, morigerado ou amigo da arruaça — tudo é pouco à face das *Rimas* e muito mais de *Os Lusíadas*. O que me não consente o ânimo é que, havendo-me debruçado sobre o mar de dor, fel e vinagre, que foi a sua existência, sem tentar olhar até os limbos, se dê o processo como conclusivo...» (RIBEIRO 1974, I, p. 27).

Ora esta contraposição «fabuloso verdadeiro» (independentemente de ser grafada, ou não, com a interposição de uma *conjunção*, uma *vírgula*, um *hífen*, um *asterisco* ou um simples *espaço em branco*: *fabuloso e verdadeiro*; *fabuloso, verdadeiro*; *fabuloso-verdadeiro*; *fabuloso*verdadeiro*, *fabuloso verdadeiro*) afigura-se-nos bem clara quanto às motivações e aos desígnios que movem Aquilino neste seu odisseico processo de procura em torno da *vida* e da *obra* de Luís de Camões.

Chegados, todavia, ao termo desta sua aturada, apaixonante e «mortificante» busca e viagem e ponderada não só a complexidade labiríntica, lacunar e movediça das situações a indagar, mas também a inconfundível singularidade «enciclopédica», temática, ideológica, idiolectal, linguística (léxico-gramatical), retórico-estilística, modelizante e morfolástica do «autor» indagante, do ensaísta e do escritor (BAPTISTA 2007, pp. 15-17 e nota 2) — no fundo, o território abissal dos dinamismos da criatividade literária e da *geno-feno-textualidade!*... —, resta-nos a abertura potenciada por um título (e subtítulo) que antecipa uma «mensagem» (que poderá dizer-se futuroológica e premonitória...) a envolver e a implicar, no presente, o passado e o futuro... Mensagem configuradora de um «discurso» marcado por fortes tensões e interações dialéticas e por insuperáveis aporias e traduzido numa *sintetizante* tentativa de harmonizar a irrevogável polaridade ou contraponto de partida na forma de uma espécie de *tertium datur* ou de *coincidentia oppositorum*: é que a *síntese* não as dissolve nem as anula: pelo contrário, integra e convoca, em simultâneo, quer a *tese* quer a *antítese*.

Em todo o caso, o que decididamente estava em jogo era a aventura da «descoberta» (e da *poiese*) de um «novo» Camões (mais humanizado, mais autêntico, mais alumiante), ainda que (tal como veio a acontecer) se corresse o risco, intransponível e paradoxal, de ele continuar a ser, ao mesmo tempo e inelutavelmente (*habent sua fata libelli*), «fabuloso e verdadeiro»: agora, porém, de *outra* maneira. [Para uma perspetiva diferente da nossa, considerar o importante estudo de Serafina Martins «As vidas de um poeta maior — sobre Camões e Aquilino Ribeiro» (MARTINS 2007, p. 852).]

Constrangimentos, Escassez de Dados, Aporias Insolúveis. No denodado esforço averiguatório, despendido na meticulosa e já invocada «revisão a fundo» por si intentada, «tacteando na escuridão [...] à luz dos poucos e incontestáveis factos» (RIBEIRO 1974, I, pp. 10, 15), entende Aquilino (recorrendo a um registo epistemológico que o seu quase contemporâneo Karl Popper (1902-1994) da *Logik der Forschung* ou das *Conjectures and Refutations* não desdenharia subscrever] que «todas as dúvidas, todas as suspeitas, todas as conjecturas são salutares em matéria de espírito», sublinhando que não se devia tentar «emascular a crítica em nome de uma discrição farisaica, grotesca de todo», porquanto «a

magistratura» do exercício criterioso da racionalidade, «só viril e livre, pode tornar-se fecunda e suscitadora de beleza» (RIBEIRO 1974, I, p. 16).

É assim que, mesmo bem consciente da irresolúvel e bloqueadora escassez de dados de natureza cartorial e arquivística que pudessem funcionar, a nível probatório, como uma espécie de certificador «cartão do cidadão», não desistiu o demótico e rústico Aquilino de levar a cabo uma hermenêutica crítica do significado e da importância do poder social e simbólico das genealogias, dos graus nobiliárquicos, do «estatuto garantístico» e dos privilégios de que gozavam os frequentadores da vida da Corte e do Paço, para, com base nela, proceder à desmistificação da dimensão *fabulosa* (ou *mítica*) da alegada condição nobiliárquica, atribuída pela tradição a Luís de Camões.

Sabia o intuitivo e laborioso indagador que era um processo morfogénico inspirado no consabido princípio homeopático do *similia similibus* — processo por si designado («à falta de melhor», como ele diz) de «assimilabilidade» (RIBEIRO 1974, I, p. 16) — que estava na origem do facto de os biógrafos do poeta verem no paço (nomeadamente na vida literária e convivial que nele se desenvolvia em umbilical relação com a vida na corte) uma espécie de centro atrator, aglutinador e metonimicamente influenciador, modelador e afeiçoador de uma «identidade de referência», do tipo «diz-me com quem andas (com quem convives) e dir-te-ei que és!» De tal modo que, a partir dessa «identidade» e com base nela, se passou a promover e a «oficializar» a «filiação» aristocrática e a «metamorfose» palaciana de Camões, como se não fosse possível a existência de «um homem de talento fora dos beirais» desse mesmo paço (RIBEIRO 1974, I, p. 17).

Foi essa *assimilação* nobiliárquica de natureza contiguitária (metonímica) e recursiva, idolatricamente promovida, que inspirou e sustentou a efabulação e a divulgação, ao longo do tempo, de uma generalizada e *monofónica* biografia de Camões que, na perspectiva de Aquilino, se veio a transformar num «romance mal urdido, falso no que respeita à pessoa, e destituído de senso quanto à verdade local» (RIBEIRO 1974, I, p. 17): era essa a biografia *fabulosa* que ele, Aquilino, desassombradamente contestava e lhe mereceu frontal rejeição.

Mas a verdade é que a alternativa biográfica configurada no contrapólo *verdadeiro* (RIBEIRO 1974, I, pp. 16-17) do seu «Luís de Camões» [que ele

pretendeu construído, como se viu, sob o signo e a luz da *incorruppta veritas* e, portanto, despojado dos mumificantes «ouropéis e falsos chamalotes da glória» RIBEIRO 1974, I, p. 11)] também não conseguiu atingir plenamente o objetivo pretendido, dada a complexidade, a *insubstancialidade* e a movência das matérias a indagar e a multiplicidade de mistificações, manipulações e buracos (*gaps*) informativos e factuais, numa palavra, de obstáculos de toda a ordem. Tudo conjugadamente agravado, do ponto de vista do rigor e da pretendida objetividade e imparcialidade, pela paixão do seu envolvimento no combate ideológico-político e pela sua própria e retinta propensão *sanguínea* para a efabulação romanesca (SILVA 1994, pp 11-12), muito dificilmente autofrenável ou autoneutralizável num grande autor de ficção como é o autor de *O Malhadinhas* e de *A Casa Grande de Romarigães*.

Ajuizamento de Aquilino acerca de Camões e da Sua Obra e o Seu Contributo para os Estudos Camonianos. O contributo de Aquilino Ribeiro para os *Estudos Camonianos*, mesmo com os excessos estilístico-expressionais e retóricos inerentes à sua combatividade ideológico-política, à sua paixão, vivacidade e argúcia argumentativas e ao seu desassombro e coragem nas disputas com os adversários, mesmo ainda com a tonalidade efabulatória e ficcional que recobre os aspetos mais desconhecidos, mais «esfíngicos» ou mais puramente hipotéticos ou suspectivos relacionados com o que terá sido a vida de Luís Vaz de Camões — vida, como ficou dito, povoada de penumbras, enigmas, omissões e silêncios! (RIBEIRO 1974, I, pp. 7-8; II, p. 220) — configura, não obstante, um legado da maior relevância cultural e literária, a vários níveis.

Assim, e no âmbito de uma existência tão marcada, como é a de Camões, pela turbulência das aporias fácticas, pelo desconhecido, pela dúvida e pela incerteza e, desse modo, potenciador de um tão forte jogo dialéctico-conjetural em que velhas hipóteses dão lugar a novas hipóteses (MARTINS 2007, p. 858, nota 22), conclui Aquilino, por um lado, que «do facto Camões, o que existia de certo certo era o poeta» e, por outro, que afinal «pouco se sabia do homem», sendo que «o Camões real, esse que viveu, amou, penou, estava tão longe do Camões fabuloso como o ovo dum espeto» (RIBEIRO 1974, I, pp. 10, 16).

De todo o seu labor perquiritivo e argumentativo, seja o que vai expresso nas perspetivações e interpretações factual e documentadamente sustentadas seja o que vai enunciado nas conjeturas e efabulações virtuais da intuição e do imaginário (MOURA 2008, pp. 7-9) — e sem que isso se deva confundir de modo algum com a «ousadia» delirante e simplista de certo tipo de congeminções biografistas como as que Vítor Aguiar e Silva, de modo irrefutável, desmontou (SILVA 1994, pp. 9-25) —, desse labor, ressalta sempre e inequivocamente a sua profunda «simpatia» humana e o seu «incondicional respeito e admiração» pela figura do cidadão-poeta Luís de Camões (MARTINS *ibid.*, nota 21). Assim acontece, por exemplo, quando se refere à comovente humildade da sua origem e à pungente precariedade da sua condição social e da sua saúde, à escassez e contingência dos seus proventos e ao seu desprendimento dos bens materiais, ao seu idealismo utópico e sonhador, à sua voluptuosidade erótica, aventureira e temerária, e fantástica ou corpóreo-experencialmente vivida e fruída [«Melhor é experimentá-lo que julgá-lo, / Mas julgue-o quem não pode experimentá-lo» (*Os Lusíadas*, IX.83)]. Assim volta a acontecer também, quando rememora a impiedosa e recorrente inclemência de um destino tão modelado pela fatalidade e pelo sofrimento: «pobre, idealista, espírito arrebatado por outras esferas que não as do interesse, com o seu grau de loucura, amando o prazer, dado às mulheres, reunia todos os dons para ser infeliz» (RIBEIRO 1987, pp. 362-369; para um consonante reforço ilustrativo, considerar também: RIBEIRO 1974, I, pp. 16, 43, 47, 50, 163, 173, 211, 215; 1974, II, pp. 58, 87, 88, 111, 157, 187, 220; 1975, pp. 25, 31, 41).

Aquilo, porém, que verdadeiramente e em síntese era relevante para Aquilino não era a controversa questão da «linhagem» do cidadão Luís Vaz de Camões, ou seja, a questão de saber se ele era «nobre por avoengos» ou «simples escudeiro», se ele era «aristocrata dos quatro costados» ou, tão-somente, «fidalgo das dúzias» ou «fidalgo de meia-tigela» (RIBEIRO 1974, I, pp. 48-49; 1987, p. 364); aquilo que, afinal de contas, era deveras importante e determinante para si, Aquilino (até por ele ser também seu camarada de letras), era o Poeta, era o facto de ele «ser o nosso grande Camões», de ele «ser sempre o mesmo génio, alto expoente da nacionalidade». É aí, portanto, que radicam a sua admiração autêntica e o seu ajuizamento superlativo, quando o evoca identitariamente como «o

cantor das glórias lusitanas, o poeta de sopro universalista e de alma multímota e eterna, o genial poeta, pluriforme, ático e conciso e liricamente opulento», em suma, como «o poeta enamorado... triunfal... querido das damas...» e «abençoado das musas...» Ou, então, quando o perspectiva como «um espírito superior, um espírito de eleição, servido por um cabedal enciclopédico raro, um mago da arte, mestre no epíteto e autor de descrições galantes de suprema beleza», fossem elas inspiradas pelas convenções da galantaria cortesanesca, fossem elas induzidas pela doce fruição dos enleios amorosos. Ou, ainda, como um incomparável *pintor do mar* (a que não é alheia a árdua e arriscada experiência vivida nas próprias fainas da marinha), dotado, além do mais, de «uma invulgar capacidade de anotação do real, servida por uma agudeza de retina insuperável» (RIBEIRO 1974, I, pp. 9, 84, 215, 219; II, pp. 11-17, 111, 133, 228, 231-233; 1975, pp. 11, 21, 30).

E é assim que também já não espanta, neste contexto, que Aquilino, no seu global balanço avaliativo do Camões épico, veja, desde logo, em «*Os Lusíadas*, o mais eufónico» e «o mais completo dos títulos» e (voltado, agora, para outras funduras e horizontes do que são os significados, os sentidos e os valores estéticos e simbólicos) «o tombo poético da Pátria Portuguesa e um monumento à nacionalidade, o poema da energia máscula, pagão e sensualista», de que «a Ilha dos Amores é a jóia erótica sem par; ou, sintetizando, o livro maravilhoso onde desfila como num fresco amplíssimo tudo o que a Casa Lusitana produziu de insigne» e onde se faz escutar «o clangor épico com que, à maneira de um aedo grego, Camões vai assinalando os seus heróis e homens de fama imortal». Tudo isso, porém, sem esquecer as *Rimas* com os seus sonetos (que são «dos mais admiráveis sonetos da nossa língua») e «as restantes líricas» que, «quanto mais se lêem, mais perfume de beleza se exala daqueles ritmos de ouro e cristal»... (RIBEIRO 1974, I, p. 16; II, pp. 54, 58, 88, 94, 110, 231; 1975, pp. 11, 18, 19, 24, 35).

São, todavia, ainda e finalmente *Os Lusíadas* (considerados, agora, em sua concreta materialidade linguística, textural e manifestativa: o *fenotexto*) o centro por excelência das atenções deste *camonianum studium* de Aquilino. Na verdade, na sua autorizada e homóloga condição de grande escritor e exímio cultor da nossa língua e, mais especificamente, de invulgar acionador do seu código léxico-gramatical e criativo e polifónico

orquestrador das suas variedades, registros e estilos, não podia ele deixar de ver no «enciclopédico» e «erudito» Camões «um dos demiurgos das letras nacionais» nem o engenhoso arquiteto e inspirado artesão lexicogénico — «joalheiro» e fundidor — que, «ao mesmo tempo que lavrava as suas delicadas ou robustas filigranas, ia fundindo o respectivo ouro»; nem, do mesmo modo, podia deixar de reconhecer no texto da epopeia, não só «o melhor nobiliário do nosso povo», mas também «o tombo léxico e filológico» da língua portuguesa. Efetivamente, como sublinha Aquilino, «nunca como até ali a língua fora manejada com aquela agilidade e limpidez, aqueles ritmos de avena culta com flexões novas, pedidas ao latim, que lhe imprimiam elegância, sem perda de vigor e com ganho de harmonia.» (RIBEIRO 1974, I, p. 48; II, pp. 58, 155-156 e 231; 1975, p. 44).

Este reconhecimento de que *Os Lusíadas* constituem o «tombo» ou «túmulo» (metafórico e simbólico..) onde está depositado, empilhado, inventariado, arquivado e preservado memorialmente *o tesouro lexical e filológico da nossa língua*, diz bem da consciência que Aquilino tinha da imprescindibilidade de uma prévia base textual de natureza linguística, filologicamente consistente e credível, porque corretamente estabelecida, para a fundamentada ancoragem e sustentação do desenvolvimento analítico, explicativo, interpretativo e compreensivo que conforma o processo hermenêutico.

Na verdade, se por um lado, em estreita consonância com os nucleares aspetos da englobante lição de Hans-Georg Gadamer em torno deste complexo processo que é a *hermêneusis*, tivermos na devida conta: (I) que *compreender é a forma originária da realização do homem*; (II) que *todo o compreender é interpretar*; (III) que *compreender é sempre interpretar e, conseqüentemente, a interpretação é a forma explícita da compreensão*; (IV) que *compreender e interpretar estão co-implicados de modo indissolúvel*; (V) que *toda a interpretação se desenvolve através da mediação da faculdade humana da linguagem verbal concretizada numa língua*; (VI) que *a interpretação linguística é a forma da interpretação em geral*; (VII) que *uma consciência formada hermeneuticamente tem que mostrar-se receptiva, desde o início, à alteridade do texto*; (VIII) que *a compreensão é sempre interpretação, porque constitui o horizonte hermenêutico em que se faz valer a referência de um texto*; (IX) que *a*

leitura constitui o centro da hermenêutica e da interpretação e a base geral de toda a construção do sentido; (X) que a leitura dos textos escritos é a mais alta tarefa da compreensão; (XI) que a interpretação tem que lidar com uma linguagem correcta se quer pôr o texto realmente a falar; (XII), e por último, que o texto escrito é sempre o objecto preferido da hermenêutica (GADAMER 2001, I, pp. 325, 467, 378, 479, 467, 478, 335, 475; 2002, II, pp. 23, 26; 2001, I, pp. 469, 477, 474); e se, pelo outro, e em homóloga e simétrica sintonia com a lição de Vítor Aguiar e Silva direccionada, agora, para o fascinante (mas não raramente tão resvaladiço) território da hermenêutica literária, considerarmos igualmente: (I) que é primordial o papel da filologia na análise do texto literário, na medida em que só ela garante a autenticidade autoral e a autenticidade material da letra e da forma do texto; (II) que não há razão hermenêutica, por mais criativa e fulgurante que seja, que possa dispensar a razão filológica; (III) que, sem o conhecimento filológico, sem o suporte da materialidade do texto, sem a leitura atenta do texto, sem a moldura intertextual do texto, as construções hermenêuticas são como cavalos sem brida ou como espuma efêmera; (IV) que conhecer o autêntico corpus textual de um autor, tanto no plano da autoria como no plano das lições, é a condição prévia, absolutamente inarredável, para se conhecer e analisar a sua obra; (V) que, sem o corpo do texto, não respira o espírito do texto, embora o corpo proporcione múltiplas moradas ao espírito; (VI) que, quando as incertezas e as dúvidas sobre problemas de autoria e sobre a fixação das lições são múltiplas e ponderosas, a razão filológica tem de ser um suporte e um guia constantes; (VII) que, sem a disciplina imposta pela razão filológica, sem a ancoragem segura na letra do texto, serão vulneráveis e incertas quaisquer leituras, ficando aberta a porta ao arbítrio interpretativo e às fantasias hermenêuticas; (VIII), e em síntese, que o plano hermenêutico-filológico constitui o irrecusável plano da construção do sentido dos textos pelos seus leitores e intérpretes, plano em que se levam a cabo, e de forma metódica, as mais finas, criteriosas, exigentes e laboriosas indagações das estruturas estilísticas, retóricas, gramaticais, temáticas e ideológicas dos textos (SILVA 2005, p. 91; 2008, pp. 21, 12, 21, 21, 21, 21-22, 208-209); se, numa palavra, se ponderar adequadamente o potencial fundamentante, semafórico e sinérgico destas duas alumiantes e intercomplementares lições, melhor se compreenderá não só a importância

e o significado daquelas tão singulares como expressivas e superlativantes metáforas de inspiração arquivístico-memorial com que Aquilino se pronunciou acerca do valor filológico, literário e simbólico do texto de *Os Lusíadas*, mas também o que representa o seu contributo ecdótico para a identificação da edição *princeps*, com o inerente reconhecimento e estabelecimento da primigénia matriz textual de referência — «a pedrara de Portugal», na sacralidade desta tão expressiva metáfora aquiliniana (RIBEIRO 1975, p. 81) — e com as implicações qualitativas que daí decorrem para a consecução de um maior rigor exegetico nas práticas hermenêutico-filológicas e, assim, para o avanço e a valorização dos *Estudos Camonianos*. Melhor se poderá ajuizar, também, da importância do que foi a sua pertinaz ação dialética, heurística e crítica naquele aceso *debate-combate*, travado no centro e na periferia.

É, na verdade, no âmbito desse tão apaixonante confronto, suscitado, por um lado, pelo desconhecimento que deflui do não achamento, ainda, do manuscrito camoniano original ou da alternativa de uma cópia fidedigna (se é que ambos existem e têm paradeiro) e, por outro, pela deteção no tão conturbado processo editorial do poema, para além das habituais gralhas e erros translativos (na leitura do *manuscrito* e sua transposição compositiva para a *caixa* ou *módulo tipográfico*) de supervenientes e tantas vezes aleatórios fenómenos de variação estrutural, morfológica e configuracional, quer a nível do conspecto icónico do frontispício quer a nível da textura verbal do *corpus* poemático e da mancha tipográfica, ao longo dos arrastados, *turbulentos* e recorrentes procedimentos de composição, impressão, revisão e tiragem editorial, consubstanciados em sucessivas alterações, correcções e contracorrecções e numa mistura de elementos da variante da sigla *E* com elementos da variante da sigla *Ee*, ocorridos durante o mesmo ano de 1572 (RIBEIRO 1975, pp. 67-81; 1974, II, pp. 165-172; e, sobretudo, SILVA 2008, pp. 41-51); é inquestionavelmente nesse âmbito e contexto que atinge a sua verdadeira dimensão, expressão e relevância ecdótico-textológica o incansável labor indagativo de Aquilino Ribeiro, bem como a pertinência, a solidez, o rigor e a tecnicidade, a vários títulos pioneira, destas suas análises.

No campo dos *Estudos Camonianos*, e no que diz respeito mais diretamente ao texto da «obra magna» da literatura portuguesa — *Os Lusíadas* —, a questão que à investigação se vinha colocando, havia mais

de três séculos (na conjectura, suscitada em primeira instância pela postura do colo dos pelicanos do frontispício, de que teriam vindo à luz, no mesmo ano de 1572, não uma, mas *duas edições diferentes*: a que é referenciada pela sigla *E* e a que é referenciada pela sigla *Ee*), era a de saber *qual das duas* era efetivamente a verdadeira «edição *princeps*». E eram também duas, à data da intervenção de Aquilino no polémico debate, as grandes e conflituantes linhas de posicionamento ecdótico que, em função do visionamento, por parte do observador/leitor, do ícone do pelicano gravado no topo central superior do frontispício de cada uma dessas duas alegadas e contrapostas edições, se desenharam ao longo do tempo: *a)* para uns, a «edição *princeps*» era a do *pelicano com o bico voltado para a direita do leitor* (referenciada, entre os camonistas, pela sigla *E* e também pela sigla *B*), sendo neste quadro de orientação ecdótica que, *tendencialmente* (ou seja, salvaguardadas as pontuais diferenças «idiossincrásicas» de cada um) se inscrevem nomes como Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), José Maria de Sousa Botelho, Morgado de Mateus (1758-1825), Wilhelm Storck (1829-1905), Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1851-1925); *b)* para outros, a «edição *princeps*» era, em contrapartida, a do *pelicano com o bico voltado para a esquerda do leitor* (referenciada, entre os camonistas, pela sigla *Ee* e também pela sigla *A*), situando-se *tendencialmente* neste alinhamento ecdótico (salvas, igualmente, as pontuais diferenças que os singularizam) nomes como: Tito de Noronha (1810-1879), Teófilo Braga (1843-1924), Epifânio da Silva Dias (1841-1916), José Maria Rodrigues (1857-1942), Hernâni Cidade (1887-1975), Costa Pimpão (1902-1984).

Era este o «estado da arte» com que Aquilino se confrontou, subalternizada ou mesmo esquecida que estava a linha de investigação (uma espécie de «terceira via» que é, hoje, a prevalecente) desenvolvida por figuras como Rodrigo da Fonseca Magalhães (1787-1858), José Feliciano de Castilho Barreto e Noronha (1810-1879), Francisco Dias Agudo (1901-1987), Jorge de Sena (1919-1978) e, mais recentemente, K. David Jackson (1944-), professor da Yale University, linha essa, consubstanciada na atual e convalidada hipótese da «unicidade da edição de 1572», caracterizada por uma intermitente e fragmentária tiragem de exemplares *alomorfes* que, muito embora originários da mesma e única matriz datada de 1572 (e portanto, de uma só e mesma base *genotípica*

comum), foram sendo todavia, e como já ficou dito, afetados por uma espécie de síndrome *fenotípica*, sintomatologicamente traduzida por incidentais e contextuais fenómenos de mutabilidade icónica, de alteração da mancha (tipo)gráfica e da estrutura linguística do *corpus* textual, numa fusiva mistura de elementos pertencentes às tradicionalmente assim designadas variantes *E* e *Ee* (ver nesta perspetiva, a solidamente alicerçada e documentada e, assim, bem informada e clarificadora «Introdução», da autoria de K. David Jackson: «Camões and the First Edition of *The Lusíads* [*Os Lusíadas*], 1572: An Introduction to the CD-ROM», Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth, 2003).

E foi realmente a empenhada e arguta investigação por Aquilino Ribeiro levada a cabo, tanto no *plano da técnica tipográfica* (com a tese da *movência* das xilogravuras da portada), como no *plano das variantes textuais* [com o modo de diagnóstico das gralhas e dos erros e a metodologia da sua correção e bem ainda com a própria suspeição ou conjectura da intrusão *texto-metamorfósica* que terá sido protagonizada pelo revedor censório, frei Bartolomeu Ferreira... (RIBEIRO 1975, pp. 15-18, 23-30, 79-80; 1974, II, pp. 115-146)], complementada por uma hábil, cerrada e convincente argumentação (em frontal e corajosa contraposição à «ortodoxia camonista» então dominante), foi esse seu persistente dinamismo investigativo e argumentativo, sublinhamos, que contribuiu, de modo relevante, para a identificação da variante *E* da edição de 1572 — expressivamente por si denominada de «edição débil-nata» (RIBEIRO 1975, p. 74) —, como sendo a «edição *princeps*».

Mas, para uma dilucidação mais profunda e mais acabada e rigorosa dos intrincados problemas ecdóticos suscitados pela «edição *princeps*» de *Os Lusíadas*, é incontornável a leitura do minudente, primoroso e magistral ensaio de Vítor Aguiar e Silva, intitulado «A “guerra” dos pelicanos» (SILVA 2008, pp. 23-54), em que a intensa metáfora bélica ali enunciada, não deixa de, na polaridade agónica da sua semântica profunda, remeter colateralmente (e, assim, para lá da imediata e nuclear função de caracterização figurativa e dialética da forte e acesa controvérsia...) para o incondicional empenhamento cifrado no ícone de uma ave que simboliza, no absoluto e sacrificial gesto de se dar, a amorável e generosa entrega a uma paixão que não morre, porque, mesmo morrendo (de amores se

morre...), ressurgue sempre como uma fénix: neste caso, a afincada procura da «verdade», sempre por achar, na errância labiríntica e no esfíngico enigma do que terá sido a *vida* e a *obra* de Luís Vaz de Camões. Procura a um tempo *fabulosa* e *verdadeira*, indubitavelmente, esta que Aquilino Ribeiro tão bem soube protagonizar, ainda que com o excesso de alguns dos seus inconfundíveis registos *logofânicos*...

BIBL.: BAPTISTA, Fernando Paulo, «Aquilino Ribeiro no Panteão Nacional...», in *Cadernos Aquilianos*, n.º 18, 2007; BAPTISTA-BASTOS, Armando, *Prefácio a Aquilino Ribeiro: O Galante do Século XVIII — Textos do Cavaleiro de Oliveira*, Lisboa, Bertrand Editora, 2008 (edição aqui seguida); 1936 (edição original); GADAMER, Hans-Georg (2001): *Verdad y Método*, I, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001; id., *Verdad y Método*, II, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2002; JACKSON, K. David, *An Introduction to Camões and the First Edition of The Lusíads, 1572*, Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth (com uma versão também em português), 2003; id. (organização e prefácio) *Camões & 1st Edition of The Lusíadas* CD-ROM, 2005; MARTINS, Serafina, Estudo «As vidas de um poeta maior — sobre Camões e Aquilino Ribeiro», *apud* Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta, Teresa Amado (orgs.): *Estudos para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007; MOURA, Vasco Graça, *Prefácio a Aquilino Ribeiro: Príncipes de Portugal, Suas Grandezas e Misérias*, Lisboa, Portugalia, 2008 (edição aqui seguida); 1952 (edição original); RIBEIRO, Aquilino, *Príncipes de Portugal, Suas Grandezas e Misérias* (1952 [edição original]; 2008 [edição por nós seguida para efeitos de citação], Lisboa, Portugalia Editora, pp. 151-182; id., *Constantino de Bragança — VII Vizo-rei da Índia* (1947 [edição original]); 1987 [edição por nós seguida para efeitos de citação], Venda Nova, Bertrand Editora, caps. XXII e XXIII, pp. 333-369; SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Edições Cotovia, 1994; id., *Sobre o Regresso à Filologia* (separata da obra *Gramática e Humanismo*), Actas do Colóquio de Homenagem a Amadeu Torres, I volume, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, 2005; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008.

Fernando Paulo Baptista

RIMAS (ed. 1598). A 1.^a edição (1595) das *Rhythmas* de Luís de Camões, que deve ter sido posta à venda nos primeiros meses de 1596, pois o respetivo privilégio real está datado de 30 de dezembro de 1595, constituiu decerto um grande êxito comercial. Com efeito, Estêvão Lopes, o «mercador de libros» que custeou a edição, começou a organizar pouco tempo depois uma nova impressão, visto que uma das licenças da edição de 1598 das *Rimas* está datada de 8 de maio de 1597.

A nova edição, com um título sem purismos etimológicos — *Rimas*, em vez de *Rhythmas*, seguindo o modelo italiano das *Rime sparse* de Petrarca, das *Rime* de Trissino, de Bembo, de Ariosto, etc. —, foi impressa por Pedro Craesbeeck e não por Manoel de Lyra, impressor da edição de 1595. Logo a seguir ao título e ao nome do autor, figura uma informação que o livreiro Estêvão Lopes considerava sem dúvida relevante: «Accrescentadas nesta segunda impressão.» Mantém-se a dedicatória, com pequenas alterações formais, a D. Gonçalo Coutinho, cuja *empresa* — uma oliveira, símbolo da paz e do saber, de que o tronco divide as duas palavras da *letra* MIHI TAXVS — ocupa o centro da grande vinheta que exorna o frontispício. D. Gonçalo Coutinho, fidalgo da Casa de Marialva, poeta, admirador e benfeitor da memória de Camões — ficou-se-lhe a dever a sepultura mais digna que acolheu, em 1595, as relíquias do poeta, com um epitáfio que o proclamava «Príncipe dos poetas do seu tempo» —, foi o patrocinador mecenático das duas primeiras edições das *Rimas*, como se conclui da longa dedicatória que lhe endereçou Estêvão Lopes. As licenças são mais breves do que a licença de Fr. Manoel Coelho que autoriza a edição de 1595. O privilégio real tem a mesma data que aparece na edição de 1595 — 30 de dezembro deste ano —, é subscrito pelos mesmos servidores do rei, mas apresenta uma redação inicial diversa e com algumas incoerências textuais, visto que faz referência a «os ditos liuros» e ao «dito Estêvão Lopes», sem mencionar os antecedentes destes termos anafóricos.

Em relação aos poemas paratextuais, a edição de 1598 mantém as composições da edição de 1595, com exceção do soneto em italiano de Luís Franco — com muita probabilidade o organizador do chamado *Cancioneiro de Luís Franco Correia* —, e acrescenta-lhes um soneto de Leonardo Turricano, também em língua italiana, o célebre soneto de Torquato Tasso «in lode de Luigi di Camois», um soneto do licenciado Gaspar Gomez Pontino e o soneto anónimo *Quem he este que na harpa Lusitana*, que na edição de 1595 figurava no corpo das *Rhythmas*, com o número LVIII. As «Erratas» que apareciam na edição de 1595, que emendam diversos lapsos textuais — entre eles a lição absurda do verso 213 da *Écloga VI* —, desaparecem logicamente na edição de 1598, pois foram incorporadas no texto das *Rimas*. A grande diferença do paratexto da edição de 1598 em relação à edição anterior, todavia, consistiu na

supressão do extenso e erudito «Prologo aos Leytores», anónimo, mas que Domingos Fernandes, o mercador de livros responsável pela edição de 1616 das *Rimas* (*Segunda parte*), atribuiu ao poeta e jurisconsulto Fernão Rodrigues Lobo Soropita. Em contrapartida, a edição de 1598 apresenta um curto «Prologo ao Leitor», também anónimo, mas decerto da autoria de Estêvão Lopes. Os dois «Prólogos» defendem dois modelos ecdóticos muito diferentes e mesmo antagónicos: o autor do «Prologo» de 1595, tendo embora consciência dos erros existentes nos textos camonianos impressos, entendeu que era «menos inconveniente» reproduzir esses textos tal como se «acharão per conferencia de algũs liuros de mão, onde estas obras andavão espedaçadas, que não violar as composições alheas, sem certeza euidente de ser a emẽda verdadeira». O autor do «Prologo» de 1598, pelo contrário, afirma que procurou corrigir os erros introduzidos pelos copistas nos poemas de Camões, solicitando o conselho de «pessoas que o entendimento, conferindo vários originaes, & escolhendo delles o que vinha mais próprio ao que o poeta queria dizer, sem lhe violar a graça, & termo particular seu, que nestas cousas importa muto». Quer dizer, o editor de 1595 reproduziu fielmente os textos, tal como se encontravam nas cópias manuscritas, confiando no bom juízo dos leitores que não imputariam os erros ao autor, mas sim ao «vicio do tempo, & inaduertencia de que~ as trasladou». O editor de 1598, ao invés, introduziu correções por comparação das cópias disponíveis, segundo o critério do seu próprio juízo e do juízo de pessoas entendidas sobre a matéria e tendo em conta o *usus scribendi* do poeta («termo particular seu»).

Na edição de 1595, a obra lírica de Camões aparece dividida em cinco partes, como se lê no frontispício, no «Prologo aos Leytores» e no corpo do livro. Na edição de 1598, desaparecem todas as referências à divisão em cinco partes, embora na prática as alterações sejam de pouca monta: as *Rimas* iniciam-se com os sonetos, prosseguem com as canções, as odes, a sextina — na tabuada a sextina está colocada logo a seguir às canções, como acontece na edição de 1595 —, as elegias, o terceto, o capítulo, as composições em oitava rima, as éclogas e, por fim, as redondilhas, os motes, as esparsas e as glosas.

A grande novidade da edição das *Rimas* de 1598 consistia na publicação de novos textos em número avultado, o que despertaria o interesse de muitos leitores. Como avisado mercador de livros, Estêvão Lopes

substituiu na portada da obra a referência à divisão em cinco partes por estoutra chamada de atenção: «Accrescentadas nesta segunda impressão.» E no «Prologo ao Leitor» explicita: «[...] porque mutas poesias que o tempo gastara, cauei a pesar do esquecimento em que já estauão sepultadas, acrescentando a esta segunda impressão quasi outros tantos Sonetos, cinco Odes, algũs Tercetos, & tres cartas em prosa, que bem mostram não desmerecerem o titulo do seu dono». Esqueceu-se Estêvão Lopes de mencionar ainda dezassete redondilhas inéditas que integrou no *corpus* da lírica camoniana. Todas as composições inéditas publicadas na edição de 1598 — quarenta e três sonetos, cinco odes e dezassete redondilhas — estão coligidas no precioso manuscrito apenso ao exemplar das *Rhythmas* existente na Biblioteca Nacional de Portugal, com a cota CAM — 10 — P. Este manuscrito foi utilizado pelo organizador da edição de 1598, embora, como demonstrou Emmanuel Pereira Filho, tivessem sido adotadas, em muitos casos, lições diferentes das proporcionadas pelo apógrafo. As «três cartas em prosa», com as quais se encerra a edição de 1598, não estão registadas na tabuada.

A edição das *Rimas* de 1598 é, por conseguinte, a *editio princeps* de um considerável número de poemas, cujo índice de autenticidade camoniana é elevadíssimo. Como ficou dito, são acrescentados à lírica camoniana quarenta e três sonetos, um dos quais, *Vos Nymphas da Gangetica espessura* (soneto 105), não era inédito, pois já tinha sido publicado na *Historia da prouincia sãcta Cruz a que vulgarme~te chamamos Brasil* de Pero de Magalhães de Gândavo, obra publicada em Lisboa, em 1576. O único destes sonetos cuja autoria camoniana é contestada com fortes razões é o soneto *A perfeição, a graça, o doce geito* (soneto 90), muito provavelmente da autoria de D. Manuel de Portugal. Sobre outro soneto, *Que leuas cruel morte? Hum claro dia* (soneto 83), recaem algumas dúvidas quanto à autoria camoniana, embora não exista uma razão filológica decisiva para a sua exclusão das *Rimas*.

Os tercetos *Despois que Magalhães teue tecida* já tinham sido publicados na citada obra de Pero de Magalhães de Gândavo e, tal como o soneto *Vós Nymphas da Gangetica espessura*, foram dedicados por Camões a D. Leonis Pereira.

As cinco odes integradas de novo nas *Rimas* — *Pode hum desejo immenso; A quem darão de Pindo as moradoras; Aquelle unico exemplo;*

Fogem as neves frias e *Aquelle moço fero* — têm uma autenticidade camonianiana incontestada. A ode *Aquelle unico exemplo* não era um poema inédito, pois fora publicada, com numerosas variantes textuais, nos *Coloquios dos simples, e drogas he cousas medicinais da India* de Garcia de Orta (Goa, 1563), dedicada ao Conde do Redondo, vice-rei da Índia.

A autoria camonianiana das dezassete redondilhas inéditas publicadas nas *Rimas*, entre as quais figuram as voltas à célebre cantiga alheia «Perdigão perdeu a pena / não ha mal q. lhe não venha», nunca foi posta em dúvida. Neste domínio das redondilhas, registre-se que a edição de 1598 acrescentou nove décimas e uma quadra conclusiva às trovas intituladas *Disparates seus na India*. Todos os editores modernos aceitam este acréscimo, embora Wilhelm Storck tenha levantado suspeitas quanto à natureza apócrifa das estrofes acrescentadas.

Por último, assinala-se que a edição de 1598 acrescentou à Canção X duas estâncias inéditas: a 3.^a e a 6.^a, segundo a ordem estabelecida por esta mesma edição. Poderá tratar-se de uma supressão de tipo censório imposta à edição de 1595 ou de um acréscimo feito por Camões numa reescrita do poema. Não é crível que se trate de um descuido de Fernão Rodrigues Lobo Soropita. No chamado *Cancioneiro Juromenha*, figuram as duas estâncias.

Relativamente à edição de 1595, a edição de 1598 das *Rimas* suprimiu algumas composições. O soneto *Espanta crescer tanto o Crocodilo*, publicado como o Soneto XIX das *Rhythmas*, já fora identificado pelo autor do «Prologo aos Leytores» como tendo sido indevidamente atribuído a Camões: «despois do impresso se soube que não era seu». Com efeito, o soneto viria a ser publicado, em 1597, no *Discurso sobre a vida, e morte, de Santa Isabel Rainha de Portugal, & outras varias rimas* de Vasco Mousinho de Castelbranco. Foi suprimido na edição de 1598, embora continue a figurar na tabuada. O soneto *Eu me aparto de vos Nymphas do Tejo*, publicado como o Soneto LXII das *Rhythmas*, foi impresso, com algumas variantes, nas *Rimas varias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes (Lisboa, 1597), obra custeada por Estêvão Lopes, o mercador de livros que foi o organizador da edição de 1598 das *Rimas* e que, por conseguinte, devia conhecer bem a questão da autoria do poema. Foi retirado da edição camonianiana de 1598.

No que diz respeito às composições em redondilha, a edição de 1598 suprimiu, em relação à edição de 1595, as *voltas* ao mote alheio *Caterina bem promete*, decerto por razões de ordem moral, e as trovas *Esses alfinetes vam*, que no entanto figuram na tabuada, por motivos de natureza idêntica. As duas composições foram readmitidas no *corpus* da lírica camoniana por todos os editores modernos (J. M. Rodrigues — A. L. Vieira, Costa Pimpão, Cidade, Maria de Lurdes Saraiva). As «Sentenças do autor por fim do liuro», com *incipit Vay o bem fugindo*, foram também suprimidas, embora apareçam na tabuada, tendo mantido esta exclusão os editores atrás mencionados, com exceção de Maria de Lurdes Saraiva (dubitativa e cautelosamente, Costa Pimpão publicou em apêndice esta composição). Não há razões consistentes para duvidar da autenticidade camoniana deste poema.

Em contrapartida, a edição de 1598 manteve as redondilhas *Pois he mais vosso que meu* e *Senhora pois minha vida*, atribuídas a Camões pela edição de 1595, mas já publicadas, em 1516, no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e aí atribuídas a este autor. Igualmente manteve as glosas aos motes alheios *la não posso ser contente* e *Sem vos, & com meu cuidado*, publicadas nas *Rimas varias. Flores do Lima* de Diogo Bernardes, obra vinda à luz em 1597, embora as glosas ao primeiro mote apresentem algumas diferenças importantes. É diferente o caso do mote alheio *A dor qu'a minha'alma sente*, glosado tanto por Camões como por Diogo Bernardes, pois que as voltas dos dois poetas são textos diferentes.

No «Prologo ao Leitor», como ficou dito, Estêvão Lopes enfatizou a relevância dos novos textos acrescentados na segunda impressão das *Rimas*, mencionando entre eles «tres cartas em prosa». Estas cartas não figuram na tabuada, talvez porque se entendesse que não se coadunava a presença de cartas em prosa, embora com numerosos excertos poéticos, num livro de *Rimas*. Estêvão Lopes sabia bem que esta novidade editorial iria despertar a atenção de muitos leitores, porque a carta era um género textual em que se combinavam a fantasia e a notação realista, o humor, a facécia, a crítica de costumes, a dicacidade e a engenhosidade de conceitos e de modos de dizer, as alusões malévolas e indiscretas, as sentenças e os apotegmas abrilhantados com gentilezas cortesanesecas ou condimentados com anfibologias eróticas da vida libertina. A Carta I é a carta «mandada da India a hum amigo», que começa assim: «Desejei tanto hũa vossa [...]»

; a Carta II, endereçada a outro amigo, tem o seguinte início: «Esta vay com a candea na mão [...]». A autenticidade camoniana destas duas cartas tem sido unanimemente reconhecida. Mas o «Prologo ao Leitor» refere-se a *três* cartas em prosa. Qual é a terceira carta? O Visconde de Juromenha, ao publicar no volume v das *Obras de Luiz de Camões* (Lisboa, 1864) as «Prozas» do poeta, editou como «Carta Terceira» a parte final da Carta II da edição de 1598: «Principes de condição, ainda que o sejão de sangue [...]». Hernâni Cidade justamente observou que esta pretensa Carta III «é complemento e fecho da II, em conformidade com a edição das *Rimas* de 1598, a primeira a inseri-la» (ver *Luís de Camões. Os Autos e o Teatro do Seu Tempo. As Cartas e Seu Conteúdo Biográfico*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1956, p. 145). A ideia do Visconde de Juromenha de autonomizar como carta a parte final da Carta II foi uma decisão arbitrária, sem qualquer fundamento filológico.

A terceira carta da edição de 1598 das *Rimas* só pode ser a «Zombaria que fez sobre algũs home~s a que não sabia mal o vinho: fingindo, que em Goa nas festas que se fizerão a socessão de hum governador, sairão a jugar as canas estes certos galantes com diuisas nas bandeiras, & letras conformes suas tenções, & inclinações» (fl. 200 r.). Formalmente, não é uma carta, pois não tem destinatário, nem apresenta as fórmulas convencionais do endereçamento inicial e da despedida final. A «Zombaria» é uma prosa satírica e burlesca, entremeada de excertos poéticos em castelhano e em português, congenial à veia crítica dos «Disparates da India» e das cartas, e classificada como sátira por Manuel Severim de Faria, Faria e Sousa, o Visconde de Juromenha, que publicou o texto com o título de «Satyra do Tornéo» (ver *op. cit.*, pp. 245-248), Teófilo Braga e Wilhelm Storck. O Morgado de Mateus, na «Vida de Luis de Camões» que acompanha a sua famosa edição (Paris, 1817), escreveu que «[e]sta satyra foi attribuida a Luís de Camões, mas pode-se crer que falsamente, pois nem na prosa, nem nos versos apparece huma faísca do seu engenho» (p. LVIII).

A edição de 1598 corrigiu acertadamente numerosas lições da edição de 1595, quer porque foram utilizadas cópias manuscritas mais fidedignas quer porque na *emendatio* de diversos passos o *iudicium* do organizador e dos conselheiros por ele consultados foi pertinente e acertado.

Assim, por exemplo, a Écloga I (*Que grande variedade vão fazendo*) apresenta a seguinte epígrafe na edição de 1595: «Aa morte de dom Antonio de Noronha, que morreo em Africa, & à morte de dom Ioão III de Portugal, & de dona Ioana, mãi delRey dom Sebastião.» A chamada carta de Goa confirma que Camões escreveu a écloga à morte de D. António de Noronha e à morte do príncipe D. João, ocorrida no início de janeiro de 1554, celebrada elegiacamente no final do poema, num belo canto em castelhano, por Aónia, anagrama de dona Joana, mãe de D. Sebastião, que só viria a falecer no ano de 1573. Na écloga, aliás, não se encontra qualquer referência ou alusão à morte do rei D. João III, acontecida em 1557. Na edição de 1598, a epígrafe está corretamente emendada: «Á morte de D. Antonio de Noronha, que morreo em Africa, á morte de dom João Principe de Portugal, pay del Rey D. Sebastião».

A Écloga VII (*As doces cantilenas que cantavam*) é um elucidativo exemplo de emendas acertadas introduzidas pela edição de 1598. Vejam-se os seguintes casos. No v. 100, a edição de 1595 oferece a lição «Dinamene, & Phire a quem topara», que elide a vogal inicial de Efire, ninfa mencionada nas *Geórgicas* (IV.343) de Virgílio e referida n’*Os Lusíadas* (IX.76), e que constitui um decassílabo hipométrico. A edição de 1598 restitui a forma correta: «Dinamene, & Ephire a quem topara». O verso 104, na edição de 1595, tem a seguinte lição: «Do Tegeo Pan, Amanta & Elysa.» Trata-se de outro decassílabo hipométrico, que a edição de 1598 corrige: «Do Tegeo Pan, Amanta & mais Elysa» (entre os editores modernos, só J. M. Rodrigues — A. Lopes Vieira recolhem esta lição). Nos vv. 176-177, lê-se na edição de 1595: «Tambem assi Alcithoe foi mordida / da bibora escondida.» A edição de 1598 alterou do seguinte modo o primeiro verso: «Também assi Eperie foi mordida.» A alteração é acertada: Alcítoe é uma das Miníades que foram castigadas por se recusarem a participar no culto de Diónisos e o seu castigo, que varia conforme os mitógrafos, não foi semelhante ao de Eurídice, como implica o texto camoniano. Quem foi mordida por uma víbora oculta foi a ninfa Hespérie — a forma da edição de 1598 está ligeiramente corrompida —, ao fugir às perseguições amorosas de Ésaco, filho de Príamo, como narra Ovídio (*Met.*, XI, 769 ss.) e rememora Boccaccio (*Gen.*, cap. xxxii). Esta emenda da edição de 1598 foi adotada por todos os editores modernos, mas só Hernâni Cidade restitui a forma correta do nome da ninfa:

Hespérie. Nos versos 209-214, a edição de 1595 apresenta a seguinte lição: «Nas Libycas montanhas / os Crocodillos ferros, de pintura / tão singular, que sò co a vista encantão, / a sua voz leuantão / tão propia & natural â voz humana, / que a quem a ouue facilmente engana.» Esta lição é um amontoado de incongruências semântico-referenciais: os crocodilos são animais repelentes que não habitam nas líbias montanhas e que não imitam a voz humana. A edição de 1598 corrigiu assim as lições disparatadas da edição anterior: «Nas Lybicas montanhas / as Scitales são feras, de pintura / tão singular, que sò co a vista encantão, / as Hienas leuantão â voz humana, / qu'a quem as ouue facilmente engana.» As cítales são serpentes de cores vistosas e encantadoras, cujo *habitat* nas montanhas líbias é verosímil, e as hienas, como atesta Plínio na *História Natural*, imitam astuciosamente a voz humana. Dos editores modernos das *Rimas*, J. M. Rodrigues — A. Lopes Vieira e H. Cidade adotam a lição de 1598, seguindo o exemplo de Faria e Sousa, mas Costa Pimpão e Maria de Lurdes Saraiva repetem inexplicavelmente a lição absurda de 1595. Nos versos 330-331, lê-se na edição de 1595: «E tu também (ô Daphne) que trouxeste / primeiro ao monte o doce verso agreste.» A edição de 1598 emendou assim o v. 330: «E tu também (ô Daphnis) que trouxeste.» Esta modificação, na aparência mínima, altera profundamente o significado poetológico destes versos. A edição de 1595 invoca a ninfa Daphne que, perseguida apaixonadamente por Apolo, foi metamorfoseada em loureiro e assim logrou escapar à perseguição do deus, ao passo que a edição de 1598 invoca Dáfnis, pastor siciliano, filho de Hermes e de uma ninfa, que segundo alguns poetas e mitógrafos, devido à sua infidelidade amorosa ou à sua insensibilidade amorosa, foi transformado numa rocha — metamorfose mencionada no poema camoniano —, e cuja morte foi lamentada no célebre Idílio I de Teócrito e na Écloga V de Virgílio. Dáfnis teria sido, segundo uma tradição acolhida por Camões naqueles versos, o inventor do canto bucólico: o que primeiro trouxe ao monte «o doce verso agreste». A lição correta da edição de 1598, que tinha sido aceite por Faria e Sousa, foi adotada modernamente por todos os editores das *Rimas*, com a exceção inexplicável de Costa Pimpão.

Todavia, a edição de 1595 das *Rhythmas* apresenta, noutros casos, lições preferíveis, o que suscita muitos problemas ecdóticos aos editores e estudiosos de Camões. A melhor solução ecdótica, relativamente aos

textos comuns à edição de 1595 e à edição de 1598, será manter como texto base a edição de 1595 e acolher as emendas da edição de 1598, desde que validadas pelo *iudicium* do editor ou estudioso e aferidas, sempre que possível, pelos testemunhos da tradição manuscrita.

Por último, é importante pôr em relevo que numerosas alterações introduzidas pela edição de 1598 nos poemas publicados em 1595 são emendas eufónicas que têm a finalidade de modernizar a metrificação e que apontam já, como observou Jorge de Sena, «para os hábitos barrocos de uma sólida e consonântica metrificação».

BIBL.: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de, *Lírica de Camões. 1. História, Metodologia*, Corpus, Lisboa, IN-CM, 1984; BISMUT, Roger, *La lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970; LOURENÇO, Frederico, «Problemas de texto e interpretação na *Ode à Lua* de Camões», *Diacrítica*, 22/3, 2008, pp. 323-342; PEREIRA FILHO, Emmanuel, *As Rimas de Camões*, Rio de Janeiro-Brasília, Aguilar Editora-Instituto Nacional do Livro, 1974; SENA, Jorge de, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Portugália Editora, 1969; SILVA, Vítor Aguiar e, «A edição de 1598 das Rimas de Camões e a fixação do cânone da lírica camoniana», *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 21999, pp. 101-129; id., *Jorge de Sena e Camões. Trinta Anos de Amor e Melancolia*, Coimbra, Angelus Novus, 2009.

Vítor Aguiar e Silva

RIMAS DE CAMÕES (*Cancioneiro ISM* e comentários) facsímile, lição dos manuscritos e comentários por Emmanuel Pereira Filho. Edição preparada e organizada por Edwaldo Cafezeiro e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro, Aguilar; Brasília, INL, 1974.

O livro: É dividido em duas partes:

a) Facsímile do Appendix Rhythmarum, códice apenso a um exemplar da edição de 1595 das *Rhythmas* de Luis de Camões, com leitura diplomática.

b) Estudos e notas organizadas pelos Doutores Ronaldo Menegaz e Edwaldo Cafezeiro.

1.^a Parte: Reprodução em fac-símile, acompanhada da leitura diplomática.

2.^a Parte: Estudos e notas sobre o assunto.

O códice: Consta de 43 folhas não numeradas presas a um exemplar da 1.^a edição da lírica de Camões (RH) que está na Biblioteca Nacional de

Lisboa, código Cam-10-P. No verso da folha [42], há apenas uma quadra e, em grande formato, as letras ISM (seriam as iniciais do copista?). Tudo leva a crer que é uma coleção de poemas inéditos de Camões (ou que assim os editores estivessem convencidos) que foram usados para enriquecer a 2.^a edição das *Rimas* (RI), de 1598. Segue a lista do 1.^o verso de todo acervo de RI.

O autor do estudo ainda examina deslizes, identificando-os, descrevendo-os e justificando-os para reafirmar com certeza a condição de o apógrafo ser uma coletânea de 64 textos atribuídos a Camões ainda no século XVI.

Examina, para contrariar, a hipótese de que o Manuscrito Apenso (MA) pudesse ser cópia de RI, o que não se verifica, pois a ordem dos poemas difere em vários pontos de RI: o soneto 105 de RI, f.^o 27, está terminando a 1.^a sequência dos sonetos, enquanto no MA se seguem os Tercetos a D. Leonis Pereira, a mesma posição em que aparece em todos os documentos, impressos ou manuscritos, da *História da Província de Santa Cruz* [...], de Gandavo.

O vilancete LXVIII, em MA, tem uma estrofe que não consta de RH nem RI.

Alguns erros evidentes de cópia, por má interpretação de uma grafia confusa, ou por abreviaturas mal interpretadas, já estão corrigidos em RI.

Por essas e outras razões que cita, só se pode considerar que o manuscrito antecede RI e não o contrário.

Variantes externas e variantes internas.

Variantes externas (ortografia e pontuação, que não alterem o significado): as divergências RH-RI e MA-RI são todas da mesma natureza: *que os/qu'os, que em/qu'em*, etc., que não importam em mudança de sentido, não indicam heterogeneidade de fontes.

Variantes internas — revelam uma tendência «corretiva» de RI, retificando erros óbvios, correções de métrica, censura religiosa preventiva... As divergências ocasionais não têm caráter «disjuntivo», porque são resultantes de «critérios gerais» adotados pelos editores, e que são do mesmo tipo que entre RH/RI. Há uma lista dessas variantes: retificação de erros óbvios, reparação de saltos, correções métricas...

Quadros de distribuição das peças em RI mostram como foi inserido o novo acervo na 2.^a edição.

Conclusões parciais: fica óbvio que RI segue RH e, assim, MA foi colecionado entre 1595 e 1598 — no século XVI —, portanto um precioso testemunho quinhentista. Mais que isso: é o borrador de uma edição *princeps* que o torna um testemunho quinhentista precioso na tentativa de estabelecer um *corpus* camoniano, a menos de 20 anos da morte do poeta.

O copista e sua obra: Um exame focado na mão que escreve diz muito sobre o copista: este se revela pessoa culta, propondo alterações no texto, mas sem «corrigi-lo»; usa de juízo crítico, anotando à margem sua preferência, mas respeitando o texto que copiava.

A Ode ao Conde do Redondo mereceu um capítulo. O autor confronta o texto com

- * *Colóquios*, de Garcia d’Orta (1563) (GO)
- * MA (1595 a 1598)
- * RI (1598)
- *Manuscrito Juromenha (JU) (século XVII).

O estudo lista as variantes internas para concluir que os editores de RI eram de fato cuidadosos e, à vista de leituras inaceitáveis, teriam ido aos originais do texto para corrigi-lo. A edição de 1563 dos *Colóquios* [...] não era acessível na época, sabe-se. E do manuscrito Juromenha só podemos acessar as notas da edição de Juromenha (1860-1869). Erros de leitura foram, com algum sucesso, resolvidos pelos editores de RI, que provavelmente teriam acesso aos manuscritos originais de MA. Isto corrobora a índole corretiva de RI.

Quadro dos poemas líricos impressos no século XVI, com três colunas, a saber: RH, RI e MA, seguindo-se uma listagem de variantes internas computando as duas edições com MA e GO, que já é acessível, e ainda com os poemas publicados na *História da província de Sãta Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil* (H) consultado na reprodução facsimilar ao final do volume II de *The Histories of Brazil*, do inglês John Stetson Jr.¹

O problema do Cânone (da lírica camoniana). Há dois problemas a resolver: o do cânone e o da fixação do texto — ambos de difícil solução. É certo que são interdependentes. Mais operacional seria rever o conceito

de cânone lírico de Camões: estabelecer-se-ia um *corpus* confiável, que obedeceria a três regras básicas:

1. testemunho quinhentista;
2. testemunho tríplice (fontes quinhentistas)
3. testemunho incontestado de autoria, isto é, ausência de atribuição divergente.

As peças que obedecessem a estas regras fariam um núcleo, à luz do qual se confrontariam os poemas outros, como estilo, vocabulário, procedimentos característicos, etc.

O problema, porém, permanece aberto: as fontes são «falhas, omissas, obscuras, contraditórias ou eivadas de erros tais» que, mesmo havendo várias fontes, há sempre uma faixa de casos duvidosos.

Em seguida, organiza uma lista de 65 poemas, cada qual acompanhado da citação dos documentos em que aparecem, que seria o *corpus* de que fala atrás.

Como exemplo, analisa o soneto *Rezão he já* (RH 14) que também se acha no manuscrito de Luis Franco sem atribuição de autor. Nesse caso, a fonte é considerada neutra e o soneto figurará no Índice Básico de Autoria.

Os últimos capítulos, numerados de X a XIII, repetem temas já tratados nos capítulos anteriores. Daremos deles uma breve notícia:

X — O problema de autoria: retoma a proposta de tríplice testemunho e o aplica, como exemplo, a um soneto.

XI — Texto e tradição: retoma a análise do soneto *Rezão he já que minha confiança*.

XII — A tradição impressa: comenta as várias edições e o soneto *Rezão he já* [...] nas edições. Descreve um exemplar que pertenceu a Faria e Sousa. Elege RH como o melhor testemunho da lírica.

XIII — A tradição manuscrita: enfoca o *Índice do Padre Pedro Ribeiro* e sua história.

Os Anexos. São capítulos avulsos, colecionados pelos editores entre os papéis deixados pelo autor, Emmanuel Pereira Filho, que já havia falecido. O livro é publicação póstuma.

I — A tradição textual: É a história comentada da lírica camoniana através das edições dos séculos XV a XX, retomando o tema do índice básico de autoria.

II — Cânone mínimo: Retorna à proposta de se elaborar um *corpus* confiável, analisando as edições que foram sendo publicadas através dos séculos e elege RH e RI como pontos de convergência. O *Parnaso*, mencionado por Diogo do Couto, segundo este, desapareceu e nunca mais foi achado.

Não há «lição», mas «lições», conclui. Não há, nem nunca houve, uma lírica camoniana, e sim poemas líricos de Camões.

III — Uma solução: Estabelecimento das premissas e descrição delas. Aponta a necessidade da publicação imediata dos principais manuscritos, como o manuscrito de Luis Franco, o Escurialense, o da Academia de História de Madrid, etc., tornando-os acessíveis a todos os estudiosos. Advoga a reedição, em fac-símile, das edições básicas — inclusive a de Faria e Sousa — e a elaboração de estudos dos manuscritos deixados por este.

IV — O Códice: A existência do Manuscrito Apenso (MA) era conhecida há vários anos, mas sua importância mal avaliada. Não há, que se saiba, um estudo que faça jus ao que representa no estudo da lírica de Camões.

V — A Edição: tem a finalidade de preencher esta falta.

VI — O Título — Appendix Rhythmarum: com a justificativa deste título.

VII — As cinco partes do códice: A saber:

1. Sonetos; 2. Poemas a D. Leonis; 3. Odes; 4. Redondilhas; 5. Fragmentos.

VIII a XVI — Tratam brevemente da estrutura do códice, sua descrição, data de elaboração, avaliação do copista pelo que se pode deduzir de MA, considerações sobre a crítica textual camoniana, variantes internas e peculiaridades.

Dinah Moraes Nunes Rodrigues

RODRIGUES, José Maria (camonista) (Gondim, Valença, 27-06-1857-Lisboa, 20-01-1942). Da extensa formação de José Maria Rodrigues (desde os primeiros estudos, sob a orientação de um cônego a quem deveu a iniciação na leitura dos clássicos, passando pelo liceu e o seminário em Braga, até, por último — preterido o curso de Direito, que frequentou

durante quatro anos — obter em Coimbra, em 1888, o grau de doutor em Teologia), resultou, além da sua ordenação sacerdotal, uma atividade pedagógica que abrangeu quer a experiência do magistério primário (a título breve e em regime particular, entre 1876-1877), quer a do ensino universitário, quer ainda o exercício de funções de reitor do Liceu do Carmo em Lisboa, ou o serviço de mestre, para o Latim e o Português, do príncipe herdeiro D. Luiz Filipe e, em paralelo, do futuro D. Manuel II.

Se a designação de José Maria Rodrigues como reitor do «liceu central» (1895-1902) constituiu uma escolha política, decerto traduzia a confiança que João Franco e Jaime Moniz, decididos a levar a cabo a reforma educativa de 1894-1895, depositavam em quem havia já começado carreira como lente de Teologia em Coimbra. Fiel à ideia segundo a qual «da instrução e da educação de um povo» depende «a sua prosperidade material e política», José Maria Rodrigues advogou, perfilhando consagrados modelos anglo-saxónicos, americanos e alemães, as vantagens da instrução baseada em três «H» (*head, heart, hand*), e enfatizou a importância curricular da literatura, onde destacava a épica camonianiana. Impunha-se «um systema de ensino secundario intellectualmente completo, facilmente accessivel e moralmente vigoroso» — advertia numa conferência que, proferida em junho de 1903 no Centro Regenerador-Liberal lisboeta, logo foi registada na *Folha de Coimbra* (n.ºs 205-210). Pouco antes, no artigo redigido para a Secção Portuguesa da Exposição Universal de Paris («L’Instruction Secondaire en Portugal» — 1900), não hesitara em afirmar: «Pendant la quatrième et la cinquième année, on étudie les *Lusiades*, “l’école la plus parfaite de patriotisme auquel la jeunesse portugaise puisse être initiée”» (p. 13).

Marcado pelo florescimento do nacionalismo, o contexto europeu era propício a semelhantes convicções, estimuladas, em Portugal, pela crise do *Ultimatum* de 1890, que desencadeara uma reação de orgulho ferido. José Maria Rodrigues rematava a «Nota sobre a necessidade de nos Archivos do Vaticano se fazerem investigações concernentes à Historia de Portugal» (*Congresso Pedagogico Hispano-Portuguez-Americano. Secção Portuguesa*, 1892) com uma pergunta severa: «E nós os portugueses o que temos feito? Nada — triste é dizel-o» (p. 9). Zelos patriotas haviam de pautar o seu trabalho e, em especial, o interesse pel’*Os Lusíadas*, a que atribuía duplo mérito: «não se aprende só a amar a pátria e, como

consequência disso, a empregar todos os esforços para a tornar credora da consideração dos outros países. Por êles ficamos sabendo também como se afunda, como perece uma nação» (RODRIGUES 1925, p. 18). Significativo: quando em 1902, sem dúvida como prêmio do desempenho no Liceu do Carmo, transitou para o Curso Superior de Letras (e, depois, por extinção deste, para a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, fundada em 1911), muito embora ministrasse disciplinas do grupo de Filologia Clássica, que integrava, foi a Camões que dedicou constante atenção.

No ano de 1905 saíram, em separata d'*O Instituto*, as *Fontes dos Lusíadas*; data de 1908-1910 a proposta de interpretação da lírica que ficaria célebre como a Tese da Infanta (*Camões e a Infanta D. Maria*). Membro da Academia das Ciências, a partir de 1912, José Maria Rodrigues aí apresentou, por exemplo, «Notas para uma edição crítica e comentada dos Lusíadas» (*Boletim da Classe de Letras*, XIII, 1920), prelúdios da que lhe coube organizar, promovida pela Biblioteca Nacional — pedra angular, lançada em 1921, de uma série destinada a difundir grandes obras da literatura portuguesa. Vários foram, nessa altura, os cursos livres que sobre a epopeia assegurou. E, enfim, em 1924, a responsabilidade de inaugurar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a cadeira de Estudos Camonianos (fruto de uma conjugação luso-brasileira, protagonizada por Afrânio Peixoto, mentor da iniciativa, e pelo mecenas Zeferino Rebelo de Oliveira), bem como, ao longo de anos, inclusive após a aposentação, em 1927, a incumbência (desejada) de a manter, reforçaram o seu estatuto de autoridade no conhecimento do Poeta que, canónico e amado, era um indiscutível símbolo nacional.

Grosso modo, três linhas permitem gizar o retrato de José Maria Rodrigues como camonista: a edição, a investigação e a polémica, que a parceria com Afonso Lopes Vieira, consubstanciada na publicação d'*Os Lusíadas* e da *Lírica*, em 1928 e 1932, respetivamente, terá concorrido para acirrar.

Com a edição fac-similada d'*Os Lusíadas* (1921), José Maria Rodrigues visou incentivar o regresso ao texto na sua pureza primordial: persuadido de que os exemplares com data de 1572 corresponderiam a edições diferentes consoante exibissem na portada a gravura do pelicano virado para a direita ou para a esquerda, tomou esta como timbre da primazia (no que divergia de Carolina Michaëlis de Vasconcelos), e sobre o texto que

entendeu ser o original compôs um «aparato crítico». Nessas notas pesa a mundividência de quem as assina (como no comentário da expressão «que todo o mande» — I, 6 —, julgada demasiado audaz no panegírico a D. Sebastião e sujeita, por isso, a uma hipótese de emenda), mas brilha, não menos, a curiosidade sobre os vínculos da épica a uma vasta tradição, na esteira do que as *Fontes dos Lusíadas* haviam apurado. José Maria Rodrigues divide-se entre o afã de filólogo, pronto a alvitrar emendas que na sua ótica deslindariam obscuridades do texto camoniano, e a erudição do exegeta que dissolve mistérios estabelecendo relações: «os *Lusíadas*» — asseverava — «são ao mesmo tempo um poema e um museu; são um monumento duplamente nacional, erigido pelo génio do poeta, para glorificar a pátria, com materiais buscados principalmente em obras portuguesas» (p. XXXIII).

Esta qualidade da épica, José Maria Rodrigues reiterá-la-ia sempre, fosse na evocação que incluiu no 4.º *Centenário do Nascimento de Camões 1524-1924* (1924), no discurso impresso no Catálogo da Exposição Portuguesa em Sevilha (1929) ou no capítulo escrito para a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* de Albino Forjaz Sampaio (vol. II, 1930). Mais: ao definir o poeta como «o cantor da pátria portuguesa, o cantor dos Lusíadas, e não o dos Iberos, dos Hispanos», na *Lição Inaugural da Cadeira de Estudos Camonianos* (p. 17), tomava posição sobre matéria delicada — as relações peninsulares —, e tacitamente discutia com Ricardo Jorge e Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que as tinham encarecido em *A Intercultura de Portugal e Espanha no Passado e no Futuro. Conferência Plenária Proferida a 27-6-1921 no Pôrto, perante o Congresso Científico Luso-Espanhol* (1921).

Com Lopes Vieira, figura de proa do Integralismo Lusitano, José Maria Rodrigues voltou a editar *Os Lusíadas* (1928), atualizando-os linguisticamente. D. Manuel II, que no exílio, em Londres, cultivou a comunicação epistolar com o seu antigo mestre, não escondeu o desgosto que estas modificações lhe causavam; propósitos estratégicos, porém, ditavam a mudança: «Melhor do que nunca se poderá sentir a perpétua mocidade de *Os Lusíadas* nesta edição que se destina a ser o *Livro de Horas dos Portugueses*» (p. CCXLIV). E seria ainda para oferecer uma nova e impressiva leitura das rimas de Camões que José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira produziram em 1932 uma edição da *Lírica*.

Ao cuidado de expurgar, na esteira de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, aliava-se o de ordenar os textos, de acordo com a tese da Infanta, que José Maria Rodrigues avançara em 1908-1910 e vinha sustentando sem cessar. Guiado por um biografismo positivista equiparável ao que Teófilo Braga professara, fazia fé nos textos como *imitatio vitae* («puras verdades»): a infanta D. Maria seria a grande amada do Poeta; agruras e deceções cantadas em seus versos teriam autenticidade empírica. Ao sabor de uma vida que congemma, José Maria Rodrigues desenha uma sequência textual: acredita que é realista a poesia camoniana, e defende por especulação o que não pode provar com documentos.

Proliferou, na década de 30, a sua produção crítica. São desta época «A linguagem do “D. Quixote” e a de “Os Lusíadas”» (*O Terceiro Jubileu da Academia das Sciencias de Lisboa*, 1931) ou «Introdução aos autos de Camões» (*Boletim da Academia*, Nova Série, II, 1930), mas o fenómeno deveu-se, em boa medida, às polémicas em que José Maria Rodrigues se enredou ou para as quais procuraram atraí-lo, como se vê na correspondência trocada com Sousa Gomes (CIDADE 1956). Tudo indica que o protagonismo adquirido ao lado de Afonso Lopes Vieira atraiu contestações, pois só após 1928 e 1932 estalaram os maiores despiques. Repare-se: um ano a seguir à solenemente divulgada edição nacional d’*Os Lusíadas*, Gago Coutinho impugnou a análise, ali exposta, da «dupla rota» de Vasco da Gama; a tese da Infanta, formulada em 1908-1910, suscitou em 1917 a réplica de Teófilo Braga (*Os Amores de Camões. Commentario Biographico das Suas Lyricas*), que, tão biografista como Rodrigues, queria que outra (D. Francisca de Aragão, e não D. Maria) fosse a dama de alta estirpe idolatrada pelo Poeta, mas foi a *Lírica* que gerou a acesa celeuma com Ricardo Jorge, Alfredo Pimenta, Domingos Maurício e António Sérgio. Mais: das dificuldades sentidas perante os derradeiros versos de I, 6 d’*Os Lusíadas* vinha José Maria Rodrigues tratando desde 1921, mas só em 1930 precisou de redarguir a Francisco M. de Sequeira, para quem o sonho de império universal não seria nem um «insensato conceito» nem uma «desoladora aberração» (RODRIGUES 1930, pp. 17, 18).

Quer enquanto editor quer enquanto leitor de Camões, José Maria Rodrigues adotou, por regra e abertamente, atitudes categóricas. Seria esse — a crer em testemunhos da época — um traço do seu *ethos* de «sábio» e professor, cioso da honra e lesto a reclamá-la, como pelos *Autos de*

Investigação Requerida pelo Reverendíssimo Dr. José Maria Rodrigues [1928] se adivinha. Publicitar a opinião era prática cultural comum neste tempo, fértil em polémicas, e cedo, em 1883, com Camilo Castelo Branco e sobre questões teológicas, ensaiara José Maria Rodrigues o prazer do duelo. De combate se deve falar, sim: o espírito que nestes textos avulta é o de ânsia de vitória. Em geral, o primeiro passo da polémica (reação à leitura alheia) revela-se fecundo na eclosão de perspectivas distintas que até de um ângulo histórico continua a ser interessante observar (é o caso da esgrima entre o biografismo de José Maria Rodrigues e a hermenêutica, filosoficamente escorada, de António Sérgio, em «Questão prévia dum ignorante aos prefaciadores da *Lírica de Camões*» — reed. em *Ensaio*, IV); já o arrastar da discórdia na glosa dos mesmos argumentos (em 1932, na contenda com Gago Coutinho, José Maria Rodrigues ironizava ao arquitetar «Pela quarta vez a dupla rota de Vasco da Gama em *Os Lusíadas*»: «Quando escrever o meu opúsculo *Pela decima quinta vez a dupla rota de Vasco da Gama em Os Lusíadas*, ainda me hei-de ver obrigado a repetir ao sr. Almirante o que agora digo pela terceira vez» — RODRIGUES 1933, p. 18), avessa ao diálogo como uma teima surda, parece hoje estéril, pois nas sucessivas investidas nada cresce senão a causticidade do discurso.

Nunca assumida por José Maria Rodrigues, terá restado uma vontade de polemizar com Carolina Michaëlis de Vasconcelos, de quem só postumamente se aproximou, para da sua memória fazer uma sombra protetora: no artigo «D. Carolina Michaëlis e os estudos camonianos» (1926), José Maria Rodrigues louva as suas próprias opções de editor d'*Os Lusíadas*, garantindo que a homenageada lhes concederia o seu beneplácito; ao longo da querela sobre a Tese da Infanta, entre 1933 e 1934 — tese que D. Carolina menosprezara n'*O Cancioneiro do Padre Pedro Ribeiro* (1924, pp. 34, 47) —, invoca a estudiosa, pretendendo-a rendida às suas razões.

Dizia José Maria Rodrigues que a Tese da Infanta tinha por si o futuro; enganava-se. Na sua obra, vale a pena ver o que o tempo gastou e o que ao tempo resiste: para lá da informação e da reflexão duradouras, esse balanço dá muito que pensar.

BIBL.: CIDADE, Hernâni, «Prof. Doutor José Maria Rodrigues», *Revista da Faculdade de Letras*, tomo VIII, 2.^a série, n.^{os} 1 e 2, Universidade de Lisboa, 1942, pp. 6-11; id., «Estudos Camonianos. A última polémica do Prof. José Maria Rodrigues», *Revista da Faculdade de Letras*, tomo XXII, 2.^a série, n.^o 1, Universidade de Lisboa, 1956, pp. 321-331; COELHO, Jacinto do Prado, «Elogio histórico de José Maria Rodrigues», separata das *Memórias da Academia das Ciências. Classe de Letras*, tomo VIII, Lisboa, 1963; CRUZ, Lúcia, «Cartas de D. Manuel II para o Doutor José Maria Rodrigues», separata do *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, 1980; FERNANDES, Raul Miguel Rosado, «Acheegas para a bibliografia de António José Viale, Epifânio Dias, José Maria Rodrigues e José Joaquim Nunes», separata da *Revista da Faculdade de Letras*, tomo VIII, Universidade de Lisboa, 1965; FRAGA, Maria do Céu, «Rodrigues (José Maria)», *Biblos. Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa-São Paulo, Verbo, 2001, cols. 895-898; GONÇALVES, Francisco Rebelo, «Evocação de José Maria Rodrigues», *Euphrosyne*, vol. II, Lisboa, 1959, pp. 227-249; LOPES, José da Mota, *Alfredo Pimenta e José Maria Rodrigues*, Lourenço Marques, Imprensa Nacional de Moçambique, 1972; RODRIGUES, José Maria, *Lição Inaugural da Cadeira de Estudos Camonianos. Importância e Dificuldades destes Estudos*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1925; id., «Sobre a interpretação de um passo d'Os Lusíadas (I, 6-7)», separata da *Revista de Cultura*, 41, 1930; id., «D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e os estudos camonianos», *Lusitania. Revista de Estudos Portugueses*, fascículo x, vol. IV, 1926, pp. 45-60; id., «Pela quarta vez a dupla rota de Vasco da Gama em Os Lusíadas», separata de *Biblos*, IX, 1933; SANTOS, Domingos Maurício dos, «Mortos ilustres. O Dr. José Maria Rodrigues», *Brotéria*, XXXIV, 4, Lisboa, 1942, pp. 429-445.

Isabel Almeida

1 Hoje já é possível consultar a própria obra de Gandavo pela internet: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or364.13pdf

S

SÁ DE MIRANDA, Francisco de (Coimbra, 1481(?)-c.1558). Nasceu em Coimbra, provavelmente em 1481, numa família ilustre e abastada, da «antiga geração dos Sás» (VASCONCELOS, III), filho ilegítimo, mas depois legitimado, do cónego Gonçalo Mendes de Sá.

Estudou Leis, tendo obtido o grau de Doutor, e, segundo uma biografia anónima (MIRANDA 1976 e 1977, II, VII-XV), ensinou algumas cadeiras do curso na Universidade. Contudo a opção jurídica resultava da vontade paterna e não da sua. E assim, depois da morte do pai, abandonou-a, recusou cargos importantes no Desembargo do Paço e passou a «consumar-se no estudo da Filosofia Moral e estóica, a que a sua natureza o inclinava» (MIRANDA 1976 e 1977, II,VII). Sabia latim e grego, de tal modo que lia Homero no original e anotava-o na mesma língua.

Viveu algum tempo no Paço, desde 1513, sendo muito apreciado pela sua poesia e cultura. Datam dessa época alguns textos que foram publicadas no *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende.

O acontecimento que o marcou definitivamente foi a viagem pela Espanha e Itália, onde visitou «com vagar e curiosidade Roma, Veneza, Nápoles, Milão, Florença e o melhor da Sicília» (MIRANDA 1976 e 1977, VIII) «em tempo d’espanhóis e de franceses» (VASCONCELOS, XIII). Partiu em 1521 e só voltou em 1526. Não se regressava igual de uma viagem como esta, durante a qual teve oportunidade de conhecer grandes personalidades do Renascimento italiano, mesmo se já tardio, e de ler obras de autores anteriores e coevos: Sannazaro, Ariosto, Bembo, B. Tasso, Machiavel, Trissino, Guicciardini.

«A Itália era o centro criador por excelência da cultura, do pensamento e das artes em toda a Europa» (SILVA 1994, XIII). Em Itália, convive em ambientes cultos, e palacianos. As cortes são numerosas então, numa Itália governada por cidades-estados onde dominam as grandes famílias (os Medicis, os Sforza, os Colonna...), e entre elas destaca-se a corte papal. Sá de Miranda, com vago parentesco com os Colonna (por via dos «Sás Coluneses» como ele próprio diz), deve ter visto facilitado o seu ingresso nestes círculos.

No regresso, empreende aquilo que toma como uma missão cultural de carácter patriótico: atualizar a literatura portuguesa, o que, em última análise, deveria ter, na sua opinião, um efeito moralizador e civilizador dos seus contemporâneos.

Introduz *a medida nova*, ou seja o decassílabo (o biógrafo chama-lhe *versos grandes*); formas fixas, como o soneto, o terceto, a oitava rima; e uma série de subgéneros líricos como a elegia, a epístola em verso, o epitalâmio, a écloga. Ou seja, aquilo a que se chama, com certa impropriedade, o *dolce stil nuovo*, que já tinha inspirado Petrarca, a influência predominante do novo gosto e moda poética.

A introdução destas novidades «representava o abraçar os ideais do humanismo, a redescoberta dos Antigos, a cultura do renascimento, em suma» (FRAGA 2006, p. 112).

Pouco depois do regresso (a datação dos seus textos é quase impossível dadas as múltiplas revisões que foi fazendo, e os manuscritos com diferentes versões e datas) escreve a *Fábula do Mondego*, sonetos e a comédia em prosa *Estrangeiros*, onde se revela a influência de autores clássicos como Plauto e Terêncio; em seguida, a écloga *Alexo*, onde alude às primeiras reações do público e de outros letrados: reservadas, afáveis, mas sem simpatia franca.

Recebe entretanto um manuscrito de Garcilaso de la Vega, oferecido pelo seu amigo António Pereira, Senhor do Basto, o que lhe dá coragem para persistir nos intuits renovadores; escreve as éclogas *Célia* e *Nemoroso*. Mas, ao contrário daquilo que seria uma expectativa justa, as novidades com que brinda o meio literário cortesão não são bem recebidas. Particularmente a écloga *Alexo* (em castelhano — todos estes poetas eram bilingues) desencadeia uma hostilidade que o ridiculariza, ao contrário do que sucedera em Castela, onde as obras inovadoras de Boscán e Garcilaso de la Vega tinham obtido grande sucesso.

Décadas mais tarde, na *Carta a António Ferreira* queixa-se, ressentido, e «faz uma lúcida caracterização da poética que informava a poesia cortesanesca», expressa no *Cancioneiro Geral* publicado em 1516. Inicia-se assim uma polémica, pois Sá de Miranda não desiste de exercer um magistério, o qual por sua vez vai despertar resistências, escândalo, críticas escarninhas. A reação do poeta consiste numa insistência tenaz,

num didatismo que lhe está no caráter e no requinte do virtuosismo já patente em composições anteriores. A écloga *Encantamento* alude, justamente, ao sarcasmo e ao desprezo dos contemporâneos: «Andando após a paga, houve aos sisos / gram medo, que confesso, e a uns pontosos, / de rostos carregados, e de uns risos / sardónicos ou, mais claro, maliciosos» (MIRANDA 1976 e 1977 II, 223) Aí vai exhibir uma profusão de inovações que chegam a parecer atitudes de «novo-rico» despeitado ante a hostilidade ou a troça do vulgo e decidido «[...] a acirrará-la ainda mais, com o mostruário de novas riquezas» (MOURÃO-FERREIRA 1981, p. 28). Porém, não se pode esquecer que gozou «da benevolência e [d]o apoio de importantes personalidades [...] quase todas as grandes obras inovadoras de Sá de Miranda são dedicadas a personagens muito importantes, com o claro desígnio de os dedicatários protegerem a fortuna da obra inovadora [...] o Infante D. Luís, D. Manuel de Portugal, o Duque de Aveiro» (SILVA 1994, XV, XVII e XVIII).

«Numa data difícil de determinar, isola-se no Minho, nas suas quintas, e passa a viver retirado da Corte, e afastado de Lisboa, por razões a que alude com frequência, mas cujo conteúdo factual desconhecemos» (MATOS 2005, p. 600).

Casa com D. Briolanja de Azevedo, da qual tem dois filhos, Gonçalo e Hierónimo. Gonçalo vem a morrer no Norte de África, em combate, numa ocasião, 1553, em que morre também o jovem amigo ou pupilo de Camões, D. António de Noronha, pranteado por este numa écloga escrita na Índia.

Além destas inovações no domínio do lirismo, compôs duas comédias em prosa, que tiveram popularidade pelo menos entre gente culta, tais como o cardeal D. Henrique — que segundo o biógrafo anónimo terá mandado imprimir-las — e D. Jorge de Ataíde, bispo de Viseu e capelão mor do rei. O biógrafo apresenta este apreço como prova da moralidade exemplar das comédias, género cuja orientação programática não continha propriamente este requisito.

«Foi homem grosso de corpo, de meã estatura, muito alvo de mãos e rosto [...] o cabelo preto e corredio, a barba muito povoada, e de seu natural crecida, de olhos verdes bem assombrados, mas com alguma demasia grandes, o nariz comprido e com cavalo, grave na sua pessoa, melancólico na aparência, mas fácil e humano na conversação, engraçado

nela [...] e menos parco em falar que em rir» (MIRANDA 1976 e 1977, II, XIII). Era apreciador de música; ele próprio tocava viola de arco e gastava bastante para as suas posses em mestres de música que tinha em casa para ensinarem o filho Hierónimo de Sá.» É o retrato que dele faz o biógrafo.

Depois da morte da mulher, em 1555, começa a decair: «não mais saiu de casa, senão pera ouvir os ofícios divinos, nem aparou a barba, nem cortou as unhas, nem respondeu a carta que alguém lhe escrevesse» (MIRANDA 1976 e 1977, XII), e vem a morrer em 1558 ou pouco depois.

Sá de Miranda é conhecido sobretudo pelo papel de renovador das letras portuguesas; de facto — mesmo que tenha partilhado esse papel com outras figuras literárias, como defende L. F. de Sá Fardilha, que considera que esta tarefa foi empreendida por diversos autores, particularmente D. Francisco de Sá de Meneses — o nosso poeta é visto como o corifeu, o mestre que ensina, admoesta, promove um novo gosto e uma nova atitude perante as letras, mais séria, mais grave, sem o tom de divertimento e frivolidade áulicos que se pode apontar à maioria dos poetas do século xv, os do *Cancioneiro Geral*. Uma poesia atenta aos problemas da política e da sociedade, do indivíduo e da sua liberdade «Devo muito à minha amada / e só rica liberdade, / que tive aos dados jogada / a que somente é mandada / da razão boa e verdade», *Carta a seu irmão Mem de Sá*, II, 74); e ainda dos valores que mudam e configuram um mundo novo de opulência e triunfos, mas que mal conseguem esconder a ruína que não vem longe e que eles próprios precipitam. Uma poesia que busca encontrar na filosofia e nas Sagradas Escrituras um caminho, uma resposta, para as sérias opções com que se confronta o homem português de meados do século.

Além da autoridade que lhe vem de uma experiência cultural e humana única, Sá de Miranda assume por outro lado a grandeza do vate que não depende dos grandes, que abandona a corte voluntariamente, em sinal de protesto contra uma certa forma de vida, e se refugia na existência que ele mesmo preconiza, longe do poder, dado ao ócio culto que permite o estudo, a reflexão e a distância da grande cidade. «Homem dum só parecer, / dum só rosto e d'ũa fé, / d'antes quebrar que volver, / outra cousa pode ser, / Mas de corte homem não é.» (*Carta A el-Rei D. João*, II, 39)

Tal atitude não equivale porém a indiferença ou alheamento. São muitíssimos os que o procuram e lhe escrevem. Ele próprio se sente com o direito de enviar uma carta em verso a aconselhar o rei. Corresponde ao pedido do príncipe herdeiro que lhe pede por três vezes as suas obras; e carteia-se com os principais escritores da época, os Sás de Meneses, António Ferreira, Diogo Bernardes, Jerónimo Corte-Real, Pero de Andrade Caminha, etc. Aconselha, incita, fala de si com modéstia, chamando-se *guarda-cabras*, e mistura a educação poética com a moral e religiosa, preconizando uma elevação espiritual que as letras deveriam contribuir para alcançar. Os outros respondem-lhe com reverência, vendo nele o corifeu, o exemplo, o mestre.

A única exceção é Camões. De parte a parte, desconhecem-se. Nunca Camões cita Sá de Miranda, o que seria mais natural do que o inverso, uma vez que, quando Sá de Miranda morre, Camões é apenas conhecido pelas suas anedotas e pelos seus ditos, e está na Índia, desde 1553. Ainda por cima, a circunstância de D. António de Noronha, amigo de Camões, ter morrido em Ceuta na mesma ocasião em que morre Gonçalo de Sá, o filho do velho poeta, poderia ter levado Camões a notar a coincidência. Mas o silêncio é total.

O pensamento de Sá de Miranda está muito dependente de Petrarca, que lhe traz a influência de Sto. Agostinho, de Platão e de Séneca que diz ter lido, e das Sagradas Escrituras; o seu perfil intelectual e moral é decididamente o de um estoico, *forma mentis* que impregna toda a obra, dos temas ao estilo.

«O estoicismo constitui uma perspectiva que [...] permite lançar uma nova luz sobre a poesia mirandina: é o estoicismo que determina a sua nova forma de conceber a poesia; é o estoicismo que fornece os instrumentos para uma crítica do conhecimento e para a interpretação do real [...] ; é ainda o estoicismo que explica o predomínio do conteúdo ético na [mesma] poesia; e, por fim, [...] é o estoicismo que determina aquilo que poderíamos chamar “estilo estóico”» (MATOS 1987, p. 146)

Sustine et abstine, a célebre fórmula estoica, parece governar a sua escrita, tão enxuta, tão elíptica que frequentemente se torna obscura. Nas metáforas o poeta desentranha um manancial a partir do rifão, do ditado popular, da fábula, uma vez que a sabedoria popular está perto da natureza,

madre antiga, que constitui a mestra, a entidade tutelar segundo a qual é preciso viver, e aprender.

«Querei-los conhecer bem? / No fruto os conhecereis. // Obras, que palavras não!» (*Carta a el-rei D. João*, II, 40). Importa desconfiar das palavras, que enganam e iludem. Quando diz: «o que não espermentares / não cuides que o sabes bem» (*Écloga Basto*, I, 150) revela-se claramente um cético.

«A verdade surge como coisa de conquista difícil [...] objecto dum esforço a empreender» (MATOS 1987, p. 151). É mais fácil entender a natureza porque os seus sinais (diríamos nós) são motivados e não convencionais. Assim, em detrimento da linguagem verbal, Sá de Miranda vai preferir a linguagem das coisas: os sinais naturais, os «sinais dos tempos» (como a canela, os pardaus, a fuga dos criados) e as obras. E a partir desta forma de ver, vai ele próprio construir uma linguagem ficcional, a da fábula ou da parábola, sempre sentenciosa, onde os sinais — se tivessem existência real — seriam naturais: «Meu rei, meu senhor lião / olho cá e olho lá / vejo pegadas no chão, / que todas para lá vão, / nenhũa vem pêra cá» (*Carta a Pêro de Carvalho*, II, 68). Como a raposa, o homem tem de seleccionar os sinais «pertinentes» e interpretá-los.

Neste caso o poeta referia-se à corte e ao seu poder devorador. Daí o seu distanciamento crítico: «que estes bens falsos d'aqui / se não são mandados, mandam» (*Carta a seu irmão Mem de Sá*, II, 74). «Um dos principais objectivos da ética estóica [era] a ataraxia, pela qual o sábio permanece firme, perante as seduções, a variabilidade e a contingência da vida [...] O poeta conhece bem os meandros, os compromissos, os enredos aos quais não pode subtrair-se aquele que entra na órbita do poder. A tomada de posição anticortesã significa uma recusa de subordinação ao poder, num momento histórico em que a centralização, o autoritarismo e o dogmatismo [...] impõem situações de dependência servil. Tudo isto está nos antípodas do sistema de valores formulado pelo poeta, onde avultam pelo contrário a autonomia e o amor à liberdade» (MATOS 1987, p. 61).

Nestas composições, a adesão do significante ao significado é tão perfeita que muitos dos seus versos se gravaram na memórias das gerações, mesmo quando as pessoas desconhecem a sua origem.

Porém — o que é curioso —, isto sucede quase só quando Sá de Miranda emprega a redondilha, ou seja, a medida velha. Perante o decassílabo,

sentimos-lhe a dificuldade de tornear o verso, de manusear o novo ritmo. O que é dramático: o introdutor da medida nova escreve o melhor da sua obra na medida velha.

«O poeta-filósofo estóico, austero [...] como que encontra na tradição poética, depurada das louçanias e dos ludismos cortesanescos, a energia expressiva consonante com a tradição moral e social que defende e exalta. A virtuosidade formal, métrica e estilística, da sua poesia italianista não se adequa à severidade e ao lúcido magistério da sua poesia de profundo empenhamento ideológico, moral e social. Nas *sátiras* de Sá de Miranda, a matéria e a forma, como raramente tem acontecido na literatura portuguesa, instituem uma sinergia perfeita. A tradição, sem denegar ou contraditar a modernidade de que ele foi convicto porta-voz, alcança nesses poemas uma dimensão inultrapassável de exemplaridade e sabedoria» (SILVA 1994, XX).

Maria do Céu Fraga, no estudo já citado e que ficará a marcar os estudos mirandinos, sublinha justamente esta dimensão: «mais do que um filósofo [...] Sá de Miranda assemelha-se ao sábio» (FRAGA 2006, p. 109). «É, sobretudo, o amor ao saber e às letras, motivado pelo ideal de aperfeiçoamento humano, que nele se encontra numa constante busca da verdade. [...] Toda a obra poética de Sá de Miranda pode ser interpretada como resposta indirecta à condenação a que Platão sujeitara os poetas» (FRAGA 2006, pp 112 e 120).

«Os seus versos são “varonis e esforçados”, como os queria D. Francisco Manuel de Melo» (FRAGA 2006, p. 121). A feição varonil desta poesia explica que, apesar da grande influência que Petrarca nele tem, o poeta do Neiva nunca assume uma sensibilidade e uma forma de tratar o amor petrarquista. A ambiguidade inerente a esta sensibilidade, a análise quase mórbida dos sentimentos, o culto da mulher, o dissídio não apenas exposto, mas explorado, tudo isto repugna à **inteireza** mirandina de que fala no soneto lindíssimo que pode ser lido como um autorretrato *Aquela fé tam clara e verdadeira* (MIRANDA 1976 e 1977 I, 290-291).

O sentimento de decepção ou de arrependimento com que o soneto termina pode ter diversas explicações, mas uma delas será sempre a noção da **imperfeição** que revela a cada passo: «Todos a tudo o seu logo acham sal; / eu risco e risco, vou-me d’ano em ano» (MIRANDA 1976 e 1977 I, 287). «Os meus [versos] nunca acabo de os lambar, / como ussa os filhos

mal proporcionados» (MIRANDA 1976 e 1977, 303). «Não podemos restringir ao campo literário e cultural o projecto que anima a poesia de Sá de Miranda, e este sentimento de imperfeição [...] domina vários campos dos seus interesses e personalidade. Numa época em que diz dedicar-se ao estudo dos livros “divinos, que mal entende”, confessa a sua obstinada vontade e talvez a sua confiança na Graça divina que supera a fraqueza humana» (FRAGA 2006, p. 141).

Toda a vida e obra deste poeta é fruto dessa «obstinada vontade», de um desejo de coerência, pelo qual faz a segunda grande opção da sua vida: abandonar a Corte, que representava os valores condenados da cobiça, do enriquecimento fácil, da adulação, da corrupção dos costumes, e a decadência que sente aproximar-se. Em nenhum outro texto se exprime melhor do que na *Carta a António Pereira, senhor do Basto, quando se partiu para a Corte co’a casa toda* a rejeição da nova maneira de viver, simbolizada no banquete cortesão que contrasta com o que os amigos tinham nas suas quintas do Norte, apenas motivados pelo prazer do convívio e da cultura. Isto, apesar de saber que a Corte era o local onde se poderiam cultivar as novidades culturais, onde brilhavam mestres e humanistas encarregados da educação dos jovens de famílias da grande nobreza, e de serem cortesãos os principais destinatários das suas composições.

Todas as leituras que citámos e que temos assumido admitem, e sublinham até, a unidade da vida e da obra, que é uma realidade, mas na qual há que pôr reticências.

«Sá de Miranda não assume a posição anti-cortesã com uma sinceridade singela. Por detrás da condenação da Corte [...] esconde-se efectivamente um ressentimento que é preciso admitir: na carta a El-Rei D. João o tema da corte é inevitável, e, a propósito, o despeito vem ao de cima. Deduzimos que um dos motivos de chacota dos cortesãos seriam as maneiras rústicas ou pouco diplomáticas — de quem «não sabe onde se está» (MIRANDA 1976 e 1977 II, 39) que atribuíam ao poeta. Ele responde-lhes em tom de desafio assumindo a condição de «guarda-cabras». E, na *Carta a Pêro de Carvalho* desenha uma caricatura impiedosa da corte e dos cortesãos: «Esta Circes feiticeira / todos os peitos trasanda: / este faz onça ligeira, / lobo outro, qu’à carniça anda, / outro cão que empraça e cheira. // Alguns papagaios vão, / outr’usso direito em pé, / cad’um de sua

feição, / outro, gatinho ermitão, / destes que vem da Guiné.» (MIRANDA 1976 e 1977 II, 68). A ferocidade da caricatura, que se pretende censura e denúncia, tem como avesso o sofrimento sentido pelo voluntário ostracismo, o pesar pela perda de influência de que já gozou e de que não goza já, embora através da escrita epistolar procure reafirmar a ascendência que nunca terá perdido junto dos mais elevados círculos do poder. A obsessão da crítica à corte revela uma ferida aberta, dolorosa, que não lhe sai do espírito. E o ódio aos cortesãos, o sarcasmo, a mordacidade da caricatura encobre, mas também mostra, o despeito que subterraneamente a motiva. Sá de Miranda estava profundamente ressentido. A esta luz, é impossível não reavaliar a imagem que o vate dá de si mesmo, e que cuidadosamente difunde e cultiva: a imagem do homem austero, incorruptível: “Homem dum só parecer / d’um só rosto e d’ua fé / d’antes quebrar que volver / outra cousa pode ser / mas de corte homem não é» (MATOS 2006, pp. 601-602).

Imagem que é feita de inteireza, de frontalidade, de desejo de liberdade e de independência, e de uma inflexibilidade a toda a prova.

Imagem que não é, decerto, falsa. Mas que põe em relevo que «este caso configura aquilo que os estudos literários sobre o autor e sobre a biografia, nos ensinaram a considerar «o enunciador», ou o «autor-personagem», distinguindo-o, desta forma, da personalidade pragmática do autor empírico. Todo o estudo de Sá de Miranda tem assentado sempre na confusão e na identificação, sem dúvida excessiva e prejudicial, entre essas duas figuras. [...] Há aqui uma *ficção literária*, certamente muito próxima do real biográfico, mas que provavelmente omite traços não menos importantes» (Matos 2006, pp. 602-603).

Os estudos literários depois da *era da suspeita* fizeram-nos um pouco cínicos.

Esperamos não escandalizar os devotos desta grande figura da literatura portuguesa, entre os quais me conto.

BIBL.: EARLE, Th. F., *Theme and Image in the Poetry of Sá de Miranda*, Oxford University Press, 1980; FARDILHA, Luís Fernando de Sá, *A Nobreza das Letras: Os Sás de Meneses e o Renascimento Português*, s/l, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2008; FRAGA, Maria do Céu, «Sá de Miranda: os caminhos convergentes da vida e da literatura», *Floema, Caderno de Teoria e História Literária*, ano II, n.º 4, pp. 109-142, 2006; MARTINS, J. V. Pina, «Introdução» a Sá de Miranda, *Poesias Escolhidas*, Lisboa, Ed. Verbo,

1969; id., «Humanismo Cristão e Erasmismo: Gil Vicente e Sá de Miranda», *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do século XVI*, Paris, F. C. Gulbenkian, 1973; MATOS, Maria Vitalina Leal de, «Reler Sá de Miranda» e «Sá de Miranda: o estoicismo feito poesia», *Ler e Escrever*, Lisboa, IN-CM, 1987; id., «Sá de Miranda: a construção de uma imagem exemplar. Má-fé e boa consciência», «And gladly wolde [s]he lerne and gladly teche», homenagem a Júlia Dias Ferreira, Lisboa, Ed. Colibri, pp. 599-605, 2006; MIRANDA, Francisco Sá de, *Obras Completas*, texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa, 3.^a e 4.^a eds. revistas, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1976 e 1977; MOURÃO-FERREIRA, David, (2.^a ed.), «Sá de Miranda: inovação e polemismo», *Hospital das Letras*, Lisboa, IN-CM, 1981; *Poesias de Francisco Sá de Miranda*, ed. de Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, Max Niemeyer (reprodução em fac-símile do exemplar de 1885), IN-CM, 1989; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «Modernidade e tradição em Sá de Miranda», in Francisco de Sá de Miranda, *Obras*, Braga, Universidade do Minho, 1994; «Vida do Doutor Francisco Sá de Miranda» (anónima), *Obras completas*, texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa, 3.^a e 4.^a eds. revistas, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1977, vol. II, VII-XV.

Maria Vitalina Leal de Matos

SANNAZARO, Iacopo (Nápoles, 1457-1530). A presença de Sannazaro em Camões passa por opções de modo e género (o método bucólico, a égloga piscatória, o poema celebrativo), pelo paralelismo de situações, pelo plano interdiscursivo e pelo reuso de modelos métricos, inscrevendo-se no âmbito do petrarquismo camoniano.

A sua obra teve larga circulação, ao longo do século XVI, por toda a Europa. Camões podê-la-ia ter conhecido quer por via editorial quer manuscrita. No ano da morte do poeta napolitano saem os *Sonetti e Canzoni* (1530), e cinco anos depois é publicada uma compilação da sua obra latina, sob o atento olhar do editor veneziano Paolo Manuzio. Anteriores edições da sua poesia em latim tinham já granjeado particular apreço, com relevo para o *De Partu Virginis* (1526), poema sobre a Natividade de cariz celebrativo. No entanto, o grande sucesso editorial de Sannazaro foi o romance pastoril *Arcadia*, um prosímetro em que doze églogas em verso alternam com passos em prosa. No século XVI, teve cerca de 70 edições. Na segunda metade do século, a sua difusão fora de Itália aumenta, em concomitância com a edição das traduções francesa (1544) e castelhana (1547). As principais edições de Sannazaro fazem parte dos acervos das bibliotecas portuguesas, mas há também testemunhos da sua circulação manuscrita.

Camões cita diretamente o nome do poeta italiano, nas oitavas a *D. António de Noronha sobre o desconcerto do mundo* e na Carta III. Nas oitavas, depois de expor um ideal de *otium* que parte da recusa dos bens do mundo, esboça um quadro idílico amenizado pela sua poesia bucólica: «tangerá-nos na frauta Sannazaro, / ora nos montes, ora pela aldeia». Na carta, contrapõe, ao bulício da cidade de Lisboa, onde se encontra, a tranquilidade com que o seu interlocutor pode fruir a leitura da *Arcadia*, sintomaticamente associada aos sonetos de Petrarca e às églogas de Virgílio, três fontes primordiais do bucolismo camoniano. Tanto as oitavas como a carta situam a obra do poeta italiano num plano evasivo e utópico.

A *Arcadia* foi um grande ecrã através do qual se projetou, sobre as letras de toda a Europa, a literatura da antiguidade latina, dos humanistas e dos grandes escritores do Renascimento italiano, consagrando a entrada do petrarquismo para o universo pastoril. Além disso, foi o modelo através do qual se difundiu o método bucólico, caracterizado pela permeabilidade entre a máscara dos pastores e o plano da história, entre ficção e realidade. Camões foi um dos poetas quinhentistas que mais alto elevou essa lição. Alargou o repositório de fontes aos poetas portugueses e espanhóis em voga no seu tempo.

Além dos *topoi* tratados desde a Antiguidade, situados num nível mais genérico, há a assinalar a sintonia entre vários passos, como sejam os quadros paisagísticos da *Arcadia* e excertos da *Écloga dos Faunos* ou a parte final da elegia *O poeta Simónides, falando*. Neste caso, o contraste entre, por um lado, o furor guerreiro, luxos e delícias da vida mundana, e, por outro, o sossego da vida campestre, desdobram o Prólogo do prosímetro de Sannazaro. As reações do pastor enamorado, quando ouve chamar pelo seu nome ou quando se interroga acerca de si próprio, na sétima e na oitava prosas da *Arcadia*, e também em *Galatea*, ressoam em passos semelhantes de *Almeno e Agrário*, ou na sucessão de interrogativos do soneto «Indo o triste pastor todo embebido». É também de admitir que algumas palavras eruditas (*filomena*, *semícapro*) tenham por referência as suas páginas. Aliás, se Sannazaro organiza narrativamente os vários textos em prosa e verso de forma a construir o romance pastoril, há sinais, nas églogas de Camões, de um andamento sequencial.

A doce melancolia que as caracteriza é corroborada por várias alusões ao tema órfico. Na verdade, a crença de que a poesia possui um poder

encantatório em virtude do qual se pode estabelecer uma sintonia íntima e secreta com o mundo bucólico, associando Orfeu e Pã, foi consagrada, no Renascimento, pela *Arcadia*. Contudo, com Camões, a modelização deste tema ganha cambiantes que podem ir até à descrença no poder órfico do canto, explorando situações afinal já presentes em Sannazaro. O gesto de pendurar a flauta, com que termina a *Arcadia* e com que se iniciam as redondilhas *Sôbolos rios que vão*, simboliza, neste último caso, a negação do poder encantatório da poesia e a impossibilidade de superar as contingências do terreno. Ao transpor um tópico do bucolismo para a esfera da redondilha de temática religiosa, Camões acaba por negar o seu alcance.

A mestria com que acompanha as inovações de Sannazaro, no âmbito genológico, e com que procede ao cruzamento e à modelização de componentes de modo e género ilustra, além do mais, um convívio próximo com a sua obra. Na verdade, enquanto poeta neolatino, é considerado o primeiro cultor da écloga piscatória, a qual tem por protagonistas pescadores. A Écloga VIII de Camões mantém muitas semelhanças com a écloga piscatória de Sannazaro chamada *Galatea*, logo a começar pelo nome da ninfa. Trata-se, da mesma forma, do lamento de um pescador pobre por não ser correspondido no amor que lhe dedica. São muitos os temas e as fontes comuns, e também o momento do dia e o quadro natural se correspondem.

Por sua vez, a novidade da Écloga VI, onde intervêm um pescador e um pastor, é posta em relevo pelas referências ao «[...] estilo vário, / a nós novo, mas noutro mar cantado, / de um que só foi das Musas secretário: / o pescador Sincero que amansado / tem o pego de Pócrita co canto». O cruzamento entre os dois componentes, o pastoril e o piscatório, fica sintetizado na homenagem prestada a Sannazaro, enquanto *pescador Sincero*. Ao nome sob o qual se apresenta como pastor da *Arcadia*, Sincero, que corresponde ao pseudónimo usado nas suas primeiras experiências literárias, e que depois adotou como membro da Academia Napolitana, *Actius Syncerus*, é associado o epíteto de *pescador*. A isso se acrescenta uma muito provável alusão à sua dedicação à Academia, em particular depois do seu regresso, em 1504, do voluntário exílio em França, quando é designado *das Musas secretário*. Na realidade, Sannazaro não cruzou pastores com pescadores. Além disso, já

anteriormente António Ferreira escrevera uma écloga, *Jânio*, onde contracenam um pastor e um pescador, pese embora o facto de a primeira edição dos *Poemas Lusitanos* ser de 1598 e de a poesia do seu autor ter escassa circulação em manuscrito. Camões, porém, mostra-se ciente das potencialidades do bucolismo, a partir da sua essência, enquanto *estilo vário*, modo da variedade tutelado pelo deus Pã. Com efeito, as suas éclogas, em particular a primeira e a segunda, são exemplos da polimetria, uma opção métrica difundida pela segunda écloga da *Arcadia*. Têm esquemas métricos extremamente diversificados, contando-se de entre eles o terceto decassilábico com rima interna, também cultivado por Camões nas Éclogas II e III.

Quanto aos modelos de inspiração heroica que estruturam algumas delas, esta contaminação genológica encontra antecedentes na piscatória *Proteo*. Apesar de não ter escrito um poema épico, Sannazaro trabalhou elementos vários dessa proveniência, que cruzou com componentes genológicos de outro tipo. Nesse sentido, o poema *De Partu Virginis*, que é enformado por uma estrutura celebrativa de cariz épico, apresentaria grande interesse para o autor de *Os Lusíadas*, em particular pela forma como o plano mitológico é inserido numa obra de celebração religiosa. Aliás, a descrição geográfica do início do Canto III d'*Os Lusíadas*, bem como a apresentação do orbe, feita pela Ninfa, no Canto X, podem ser confrontadas com a do Livro II do *De Partu*.

A *Écloga dos Faunos* costuma ser colocada na senda de *Salices*, um poema latino, editado juntamente com as piscatórias, que tem por protagonistas ninfas e faunos. Do seu ambiente fluvial, Camões transporta os faunos para a esfera declarada do bucolismo. O enquadramento da Écloga VII é montanhês, mas é o mesmo o gosto da contemplação que Sannazaro atribui às ninfas, Camões aos faunos. No primeiro caso, os faunos convencem as divindades a aproximarem-se, do que elas logo se arrependem, tendo a sua fuga para o rio por desfecho a metamorfose em salgueiro. No segundo caso, não há aproximação possível, reduzindo-se os faunos ao dolente lamento pela metamorfose.

No que diz respeito aos *Sonetti e Canzoni*, merecem relevo os temas do lamento fúnebre e o da natureza. Os sonetos *Anima eletta, che col tuo fattore*; *L'alma mia fiamma, oltre le belle bella*; *Cara, fida, amorosa, alma quiete*; a canção *Spirto cortese, che sì bella spoglia*, bem como a Écloga V

da *Arcadia*, *Alma beata e bella*, juntamente com a Prosa V, contam-se de entre as fontes de *Alma minha gentil, que te partiste* e de outras composições camonianas que têm por tema a saudade de quem a morte colheu, como o pranto de Aónia ou a canção de Frondélio, na Écloga I. A apóstrofe à natureza dos sonetos *Cari scogli, dilette e fide arene* e *Liete, verdi, fiorite e fresche valli* ressoa em *Alegres campos, verdes arvoredos* ou *A fermosura desta fresca serra*. No domínio da elegia, *Se quando contemplamos as secretas* remete para *Si quando magnum mirati surgere Solem*, e *Divino, almo Pastor, Délio dourado*, cuja autoria suscita algumas questões, para o soneto *Almo splendor, perchè con mesta fronte*. Mas esta enumeração de paralelos, que poderia ser expandida, ganha sentido em função de uma complexa cadeia de mediações, onde intervêm, além do mais, Petrarca e os poetas petrarquistas espanhóis e italianos.

Apesar de o universo poético de Sannazaro ser ensombrado pela tristeza, pelo desgosto amoroso, ou por alusões a factos históricos que se prendem com as convulsões internas do reino de Nápoles e com a derrocada do domínio aragonês, a sua poesia conforma-se com os ideais de equilíbrio renascentistas. Contudo, a imitação que dela é levada a cabo por Camões carrega consigo o peso disfórico de um universo dominado por forças inelutáveis, por uma dialética inconclusa e pelas adversidades da mudança, como é característico do Maneirismo. Desta feita, ao imitar o seu lirismo, tende a dar primordial relevo a uma série de entidades e forças abstratas que dominam a vida interior do poeta.

Essa sintonia é reafirmada pela comparação entre os esquemas métricos da canção petrarquista utilizados por Sannazaro e por Camões. Camões utiliza, em várias composições, esquemas de Petrarca que Sannazaro também utilizara. Mas se Sannazaro segue sempre modelos de Petrarca, Camões procede com maior liberdade, pois também cria novos esquemas métricos de matriz petrarquista. A Canção IV, *Vão as serenas águas*, a Canção VI, *Com força desusada*, e a Canção VIII, *Tomei a triste pena*, seguem o esquema da Canção CXXVI de Petrarca, *Chiare, fresche e dolci acque* (abC abC-c deeDfF), imitado por Sannazaro em *Valli riposte e sole*, com mediação de Garcilaso para o comiato da Canção IV. Este modelo métrico, que se abre com dois senários, medida que domina a estrofe, baseia-se na alternância entre versos longos e breves, a marcar o ritmo da composição. A Écloga IV, *Cantando por um vale docemente Frondoso e*

Duriano, segue o modelo da Canção CCVII de Petrarca, *Ben mi credea passar mio tempo omai* (ABC BAC-c DdEeFF), que Sannazaro imita em *Or son pur solo e non è chi m'ascolti*. Mas quando Camões escreve a mais longa das suas canções, a Canção X, *Vinde cá, meu tão certo secretário* (ABC BAC-C DEeDFGHHGFFII), que é, concomitantemente, uma das suas mais melancólicas composições, retoma um esquema de Petrarca, o da Canção XXIII, *Nel dolce tempo de la prima etade*. Sannazaro apreendera a carga soturna dessa estrutura e reutilizou-a num contexto fúnebre, em *Spirto cortese, che sì bella spoglia*. Pietro Bembo também o usou, num momento cronológico não muito distante, mas Camões decalca o modelo métrico do comiato de Sannazaro (que é o de Petrarca e foi também imitado por Garcilaso, em *El aspereza de mis males quiero*), o qual difere do de Bembo, que é duplo.

BIBL.: CARVALHO, José Herculano de, «Lendo a égloga VI de Camões», *IV Reunião Internacional de Camonistas. Actas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 103-114; CASTRO, Aníbal Pinto de, «Notas sobre a recepção de Sannazaro em Portugal», *Estudos Italianos em Portugal*, 45-46-47, 1982-1983-1984, pp. 186-206; MARNOTO, Rita, «Da *Arcadia* a “Sôbolos rios”», *Sete Ensaios Camonianos*, Coimbra, CIUC, 2007, pp. 189-221; SENA, Jorge de, *Uma Canção de Camões*, 2.^a ed., Lisboa, Edições 70, 1984; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, «Erotismo, petrarquismo e neoplatonismo na “Écloga dos Faunos”», *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008, pp. 183-204; TORRACA, Francesco, *Gl'imitatori stranieri di Jacopo Sannazaro*, 2.^a ed. acrescentada, Roma, Loescher, 1882, pp. 25-30.

Rita Marnoto

SARAIVA, António José (camonista) (Leiria, 1917-Lisboa, 1993). António José Saraiva nasceu em Leiria, em 31 de dezembro de 1917, tendo aí vivido até aos 15 anos, após o que se mudou para Lisboa, cidade onde viria a falecer, a 17 de março de 1993, de colapso súbito. Licenciado em Filologia Românica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nessa mesma faculdade exerceu funções docentes, tendo-se doutorado em 1943 com uma tese intitulada *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval*. A sua carreira universitária foi, porém, interrompida por razões políticas, dada a militância no PCP, partido de cuja ideologia se acercara em resultado da influência que nele exerceu o pensamento de António Sérgio, nomeadamente a sua crítica ao situacionismo: «Com A. Sérgio tinha certas afinidades nomeadamente no que se refere à crítica da sociedade

estabelecida. [...] Sérgio encaminhou muita gente (e eu próprio, sem me dar conta disso) para o marxismo» (SARAIVA 2004, p. 19). Afastado da vida académica, lecionou no ensino secundário, em Lisboa e em Viana do Castelo. O apoio que manifestou à candidatura à Presidência da República do general Norton de Matos valeu-lhe a demissão da escola pública e o posterior exílio em França, onde trabalhou como investigador no Centre National de la Recherche Scientifique, entre 1961 e 1970. Neste último ano, parte para a Holanda, onde permanecerá por um período de cinco anos como Professor Catedrático Convidado da Universidade de Amesterdão. O fim da ditadura permitiu-lhe o regresso a Portugal, em 1975, retomando a partir dessa data funções como docente universitário, primeiro na Universidade Nova de Lisboa e, a partir de 1977, novamente na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa como professor catedrático de Filologia Românica.

Os 75 anos de vida de António José Saraiva foram marcados por uma profícua laboração intelectual e cívica como investigador, professor e ensaísta em áreas como a Literatura, a História, a Filosofia, a Sociologia e a Teoria Política, entre outras. Paralelamente, manteve sempre uma intensa colaboração com jornais e revistas onde publicou centenas de artigos ao longo de mais de meio século. Para além desta atividade editorial na imprensa, é autor de uma vasta e multifacetada obra que lhe valeu a atribuição de galardões literários como o Prémio de Ensaio do Pen-Club (1991) e o Prémio Jacinto do Prado Coelho do Centro Português da Associação Internacional de Críticos Literários (1992). Dentre as suas obras cabe destacar títulos de referência como *História da Literatura Portuguesa*, redigida em colaboração com Óscar Lopes e que conheceu dezassete edições desde que veio a público pela primeira vez em 1950; *A Cultura em Portugal, Teoria e História*, republicação, com alterações, da *História da Cultura em Portugal*, projeto a que se dedicara a partir de finais da década de 40 do século xx; *A Épica Medieval Portuguesa*; *O Discurso Engenhoso — Estudos sobre Vieira e Outros Poetas Barrocos*; *O Crepúsculo da Idade Média em Portugal*; *Tertúlia Ocidental*; *Poesia e Drama — Bernardim Ribeiro. Gil Vicente. Poesias de Amigo e História da Utopia — Estudos sobre Vieira*.

Em matéria camoniana, além de artigos publicados em jornais e revistas como *Seara Nova*, *Vértice*, *Vida Mundial*, *Diário de Notícias* ou *Jornal de*

Letras, postumamente republicados no volume de *Crónicas* organizado por Maria José Saraiva, sua irmã, a António José Saraiva se devem importantes estudos quer sobre a figura histórica de Luís de Camões, quer sobre a sua poesia lírica, quer ainda sobre *Os Lusíadas*, estudos esses vindos a público de forma avulsa ou compilados em volumes de maior fôlego.

As hipóteses biografistas apresentadas por António José Saraiva revelam-se fortemente influenciadas pelo apreço que lhe mereceu a obra publicada por Aquilino Ribeiro, em 1951, intitulada *Camões Fabuloso e Verdadeiro*; para Saraiva, tal obra «constituiu indubitavelmente um acontecimento nos estudos camonianos», pois desvendou uma imagem humanizada de Camões, distante da «estampa heróica tradicional» (SARAIVA 1996a, p. 117). Os seus estudos no campo biográfico baseiam-se, segundo informação do próprio, em três tipos de fontes: «memórias de contemporâneos de Camões ou de pessoas que o conheceram», «documentos oficiais relativos a Camões» e «as próprias obras do Poeta, onde se encontram algumas alusões autobiográficas, e particularmente as suas Cartas em prosa» (SARAIVA 1963, pp. 9-10). A partir da análise crítica destas três espécies de documento, para cuja possível falta de autenticidade, em certos casos, Saraiva não deixa de alertar (as suas reservas recaem principalmente sobre Faria e Sousa «em atenção ao pouco crédito que este historiador por vezes merece» — SARAIVA 1963, p. 9), o ensaísta compõe uma imagem poliforme de Camões, fazendo ressaltar sobretudo as suas contradições. O autor d'*Os Lusíadas* é apresentado como um «poeta humanista que fingia servir apenas a inspiração, mas aceitava a protecção de um senhor», ou seja, cujo «estro baixava ao nível do dos jograis que vendiam versos em troca de capas, sapatos ou comida» (SARAIVA 1963, p. 21). Saraiva vê em Camões alguém que «era demasiado fidalgo para poder governar-se como pobre; demasiado pobre para poder permitir-se maneiras de fidalgo» (SARAIVA, 1963: 23). Em aditamento enfatiza ainda a singularidade de Camões face aos restantes poetas da sua geração enquanto alguém que «não se serviu do seu talento poético apenas para celebrar os grandes» (SARAIVA 1963, p. 27), empregando-o igualmente com os desvalidos da vida, talvez motivado por um certo sentimento de irmandade relativamente aos que, como ele, conheceram a «miséria escura e gelada». Em síntese, para António José Saraiva,

«Camões foi [...] um cavaleiro-humanista, duas coisas perfeitamente inconciliáveis» (SARAIVA 1996a, p. 122).

É também sob o signo da originalidade e de um certo polemismo que Saraiva orienta os seus estudos sobre a lírica e sobre a épica camonianas. No que concerne os trabalhos sobre a epopeia, género a que dedicou múltiplos ensaios, alguns posteriormente coligidos em volume sob o título *Estudos sobre a Arte d'Os Lusíadas*, as suas teses tomam corpo a partir da ideia de base de que no poema camoniano há «uma justaposição do ideal cavaleiresco e do ideal humanista» (SARAIVA 1996b, p. 56). O primeiro far-se-ia visível no tratamento dado por Camões aos *topoi* da matéria épica elaborados à sombra da ideologia oficial dominante: a motivação religiosa subjacente aos Descobrimentos; o ideal de cruzada que os justifica; o destino providencial dos Portugueses comandados por figuras de heróis algo frustes nas quais Saraiva não encontra suficiente autenticidade nem autonomia diegética. O ideal humanista, por seu lado, evidenciar-se-ia não só na independência revelada pelo poeta «em relação aos feitos épicos de que se faz cantor» (o que lhe permitiu criticar as motivações «vãs e cobiçosas» subjacentes às expedições marítimas e exaltar a «superioridade das letras sobre as armas» — SARAIVA 1996b, p. 58), mas sobretudo na demonstração de «confiança no destino humano». Neste particular, o ensaísta defende que é através da fábula mitológica que Camões dá expressão ao «ideal renascentista do triunfo do homem sobre a Natureza e a ignorância Humana» (SARAIVA 1996a, p. 124), sendo ainda na ação atribuída aos deuses que vê residir «o verdadeiro enredo do poema», pois, para Saraiva, «se n' *Os Lusíadas* suprimíssemos a fábula mitológica, só restariam fragmentos de crónica rimada» (SARAIVA 1996a, p. 124).

Em relação à poesia lírica de Camões, Saraiva explora sobretudo as potencialidades hermenêuticas de uma leitura que não escamoteie as suas contradições intrínsecas, resultantes do «doloroso desajustamento entre a experiência vivida e os esquemas platónico-cristãos em que o Poeta foi educado» (SARAIVA 1996a, p. 127). Tais contradições manifestam-se quer a nível do «estilo» quer em termos da «visão filosófica do mundo» atribuíveis ao autor das *Rimas*.

Em matéria de «estilo camoniano», António José Saraiva encontra-o múltiplo e muito diverso entre si: a um registo coloquial, quotidiano, realista e inovador para o seu tempo, usado sobretudo nas Cartas e nos

Autos, mas não totalmente ausente dos versos em medida velha, opor-se-iam o «estilo engenhoso de raiz tradicional e o estilo clássico» (SARAIVA 1963, p. 47). O primeiro é característico dos textos curtos tanto em redondilha como em medida nova; o segundo encontra-se predominantemente em composições «vasadas no amplo molde do decassílabo italiano» (SARAIVA 1963, p. 59), mormente nas pertencentes a subgéneros líricos recuperados da tradição literária greco-latina. O estilo engenhoso revela-se em exercícios dialéticos de análise de conceitos, os quais redundam por vezes em composições de «pura linha geométrica» (SARAIVA 1963, p. 47). As palavras não são entendidas como simples veículos de transmissão de ideias, mas valorizadas na sua própria substância, consistindo o trabalho poético na exploração das virtualidades que lhes são inerentes. Subjacente ao estilo engenhoso de Camões encontra-se, na perspetiva apontada por Saraiva, o seu platonismo que «é mais do que uma doutrina aprendida: é uma estrutura mental, é um processo de encadeamento de conceitos, é uma linguagem» (SARAIVA 1963, p. 58). No plano oposto ao «estilo engenhoso», situa o autor o «estilo clássico», pois se no primeiro caso «é das palavras que nasce a construção mental» (SARAIVA 1963, p. 63), no segundo elas são utilizadas para «cingir uma realidade sensorial» que lhes é exterior, «imitando-a quanto é possível» (SARAIVA 1963, p. 59).

Conexo com este dualismo estilístico, António José Saraiva apresenta o problema da «natureza contraditória da poesia de Camões», nomeadamente naquilo que concerne o tratamento dado ao tema do amor. Para o ensaísta, se, por um lado, é inegável que essa poesia repete os esquemas vulgarizados por Petrarca e que consistem, muito resumidamente, na imutabilidade do sentimento amoroso irrealizável, no encarecimento da beleza sobrenatural da amada e na aceitação da sua superioridade em relação ao poeta porquanto encarna um ideal de Perfeição inalcançável, não é menos certo que «reduzir o objecto feminino de Camões a Laura ou Beatriz seria amputar gravemente a poesia camonian, e mais do que isso: desconhecer aquilo que ela tem de essencial e de característico, aquilo em que ela é de Camões e não de Petrarca» (SARAIVA 2004, p. 175). Em desalinhamento com a constância do modelo petrarquista enformado «por uma concepção hierárquica em que a base é a existência material e o vértice o puro espírito» (SARAIVA 1963, p.

98), na poesia camoniana aparece frequentemente a figura de Vénus como afirmação e enobrecimento do sensível e do terrestre. A tensão entre estas duas formas de vivenciar a experiência amorosa nunca é passível de síntese, o que transparece na angústia que perpassa em toda a lírica, a qual «faz a originalidade de Camões em face de Petrarca, e em que consiste a sua modernidade» (SARAIVA 2004, p. 176).

A atenção que António José Saraiva dedicou à investigação histórico-literária em torno da figura e da obra de Camões, pela sua riqueza e profundidade aliadas a uma capacidade crítica e a uma originalidade invulgares, constituiu um contributo ímpar para os estudos camonianos, sendo a sua obra uma referência-chave neste domínio.

BIBL.: SARAIVA, José António, *Camões*, Lisboa, Jornal do Fôro, 1963; id., *Para a História da Cultura em Portugal*, vol. II-Parte I, Lisboa, Ed. do jornal *Público*, 1996a; id., *Iniciação na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. do jornal *Público*, 1996b; id., *Estudos sobre a Arte d'Os Lusíadas*, Lisboa, Ed. do jornal *Público*, 1996c; id., *Crónicas*, Matosinhos, Quidnovi, 2004.

Micaela Ramon

SENA, Jorge de (camonista) (Lisboa, 1919-Santa Barbara, 1978). Camões exerceu um persistente e duradouro fascínio sobre Jorge de Sena — poeta, ficcionista, dramaturgo, ensaísta, epistológrafo e tradutor —, que com o autor das *Rhythmas* manteve um permanente, intenso e fecundo diálogo. Nas diferentes modalidades de criação — em verso e em prosa — e de crítica que Jorge de Sena cultivou, sempre a presença de Camões avultou de modo muito especial, como se comprova pelos cinco volumes compactos, num total de mais de 2000 páginas que lhe dedicou. Este apaixonado, incessante e profícuo diálogo com o homem que, como o próprio Sena, «viajou, viu e aprendeu» e que, como ele, ocupa lugar de relevo na literatura portuguesa foi em parte determinado pelas vicissitudes de ordem biográfica de Jorge de Sena, que só no Brasil, onde se exilou em 1959, dispôs das condições materiais e temporais necessárias à ampliação e sistematização dos seus estudos camonianos iniciados ainda em Portugal, em 1948, com a conferência intitulada «A poesia de Camões — Ensaio de revelação da dialéctica camoniana». Com efeito, como escreve na dedicatória a António Cândido de Mello e Souza do volume *Uma Canção de Camões*, 1966, «sem as cátedras que o Brasil me ofereceu, eu

não teria podido realizar e coordenar tantos planos de trabalho; e sem os auxílios que recebi e recebo no Brasil, eu não teria podido baseá-los na basta documentação que reuni», planos de trabalho e documentação esses que visavam a uma edição crítica da lírica de Camões e, posteriormente, da sua obra épica e dramática. Tarefa ciclópica que o desaparecimento prematuro lhe não permitiu concretizar, mas sem que por isso o gigantismo do seu labor tenha sido menos notório, como sublinha com justeza Vítor Manuel de Aguiar e Silva: «a morte não o deixou erguer a “catedral” camoniana com que certamente sonhava. A obra escrita e publicada, todavia, representa uma das mais esplêndidas “capelas imperfeitas” que, em qualquer época, foram consagradas a Camões».

As incursões de Jorge de Sena naquilo a que com o seu conhecido vezo polémico e satírico apelidou de «indústria camoniana» foram mal recebidas, quando não ostensivamente ignoradas, por uma academia pouco disposta a pôr em causa autoridades estabelecidas e ideias e interesses arreigados, sobretudo se essas perspectivas inovadoras e incómodas provinham de um engenheiro civil autodidata e cosmopolita, sem outros títulos académicos em Portugal, e por demais seguro da valia do seu contributo para a renovação dos estudos camonianos. Opondo-se ao «literatismo intuista e impressionista», que reiterada e duramente verbera, Jorge de Sena alicerça as suas propostas num travejamento argumentativo minucioso e denso que procura fundamentar na exigência, no rigor e na escolaridade de que sempre se reivindicou. As suas análises, em que impera o amor e a fidelidade à letra dos textos, são feitas à luz de um método global de investigação crítica a que chamou estrutural e que apoiou na metodologia formal e estatística, sendo esta utilizada para o estabelecimento de certos índices ou para a síntese das análises rítmicas com as de sentido, o que transforma as estatísticas em elementos de interpretação estético-sociológica, porque, assevera, «uma firme e intrínseca estruturalidade terá leis próprias, cuja matematização não é impossível». Sena procurava desse modo assegurar quer a objetividade quer a cientificidade dos seus estudos, que ambas não foram sem reparo, tendo-lhe valido a desaprovação da maioria dos seus pares e o isolamento de quem era tido «como coisa incómoda» — e tanto mais incómoda quanto os seus trabalhos vinham pôr em causa «o carácter de mediania amadorística do que goza de geral aceitação».

Justificando o recurso tão censurado a um método, cuja aridez aritmética é aliás o primeiro a reconhecer, escreve Jorge de Sena: «a sensibilidade educa-se pelo convívio com os textos belos; mas a compreensão justa dos belos textos não se adquire hoje, e em termos de exigência científica, sem o conhecimento concreto do que os estrutura e singulariza», ou seja, Sena pretendia justamente revelar e comprovar, com a objetividade possível, a «estruturalidade excepcional» da linguagem poética de Camões. As reservas colocadas pelos detratores do seu método alargaram-se naturalmente às conclusões que apresentou, acabando por ofuscar as suas fulgurantes intuições e a valia do seu contributo na restituição a Portugal e aos portugueses de um «Camões autêntico e inteiramente diferente do que tinham feito dele: um Camões profundo, um Camões dramático e dividido, um Camões subversivo e revolucionário, em tudo um homem do nosso tempo», como proclamou no discurso proferido no dia 10 de Junho de 1977, na Guarda. Passemos de seguida em revista, brevemente, um por um, os seus estudos camonianos.

Considerando as canções «o coroamento da lírica camoniana», por serem poesia de altíssima qualidade intelectual e «o mais complexo e concentrado repositório das ideias poéticas de Camões», o estudo intitulado *Uma Canção de Camões*, 1966, visa fundamentalmente dois objetivos: o de estabelecer e aplicar um método global de investigação crítica e o de contribuir para o conhecimento «do maior escritor de língua portuguesa e um dos maiores do mundo». Nesse estudo Sena leva a cabo um minucioso inquérito à forma externa da canção que lhe permite reconstituir o quadro geral das canções camonianas — incluindo as dez canónicas e as onze apócrifas, carreando argumentos em favor da exclusão de apenas quatro de entre estas e concluindo que Camões ultrapassa os modelos italianos e peninsulares —, para de seguida se centrar na análise exaustiva, do ponto de vista rítmico-semântico, dos três estádios de conceção da canção *Manda-me Amor que cante docemente*, a canção por excelência, por conter «a mais refinada descrição da transmutação dialéctica que jamais se fez em poesia». Nela Camões concentrou a «sua filosofia dialéctica da vida e do mundo», culminando o estudo com a demonstração do dialético, do estrutural e do existencial inerentes à conceção estética camoniana. Numa inequívoca afirmação daquilo a que Octavio Paz chamou «paixão crítica», Sena defende a não-

incompatibilidade entre o objeto e o método, o amor e a ciência, a paixão e o rigor do conhecimento, o desejo e o receio de desvendar: «tornar inteligível (e visível e audível em palavras) o que é anterior à expressão e se perde nela e com ela; tornar razoável o que está antes ou depois da razão; tornar humano o que transcende a humanidade (e, no entanto, só existe por ela); dar ao mundo e ao homem uma estrutura poética, porque inventada pelo poema — a isto se aplicou exaustiva e obsessivamente a Camões». E a isso se aplicou obsessivamente Jorge de Sena, seu crítico. A terminar a análise da canção, o reconhecimento de que ela é «no centro da lírica camoniana, o cântico da descoberta gloriosa do senso inteligente do universo».

É a partir dos Estados Unidos, onde se fixou em 1965 e onde viria a residir até à sua morte, que Jorge de Sena dá à estampa os restantes volumes camonianos. *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, 1969, constitui a sua tese de doutoramento e livre-docência apresentada no Brasil, e nela Sena ocupa-se dos sonetos atribuídos a Camões (1595-1663), conjunto cujo cânone de autoria se apresenta mais incerto. Revelando sérias reservas em relação aos estudiosos que o precederam, com exceção de Faria e Sousa, que reabilita, Sena compulsa diretamente as fontes originais, partindo da tradição manuscrita dos cancioneiros. Com este estudo propõe-se fundamentalmente alcançar três objetivos: primeiro contribuir para o estabelecimento concreto do cânone dos sonetos, depois fixar as suas características, e, finalmente, situar Camões no quadro da poesia do século XVI, «de que ele foi o mais alto e significativo expoente». Neste estudo os sonetos são tratados exclusivamente do ponto de vista da sua forma externa, ou seja, das «características formais observadas em si mesmas, enquanto independentes do sentido». Defendendo a análise rítmico-semântica pela qual se analisam primeiro e sintetizam depois, em sucessivos níveis de compreensão, os elementos que arquitetonicamente compõem uma estrutura de sentido, «visto que uma obra de arte literária é muito mais uma estrutura de sentido que propriamente um sentido “último”», o propósito de Sena é determinar se os esquemas são típicos e observar o modo como se enquadram na evolução da forma do soneto peninsular através dos poetas portugueses e espanhóis mais significativos. Partindo, como se impunha, de Petrarca esta inquirição, que demonstra a sólida

visão comparatista do autor, passa por Boscán e Garcilaso, Sá de Miranda, Andrade Caminha, António Ferreira e Diogo Bernardes, para chegar enfim a Camões. O objetivo final da indagação é claro: estribar numa rigorosa leitura comparativa a determinação do cânone do soneto camoniano, que estabelece com base nos esquemas rítmicos, o que lhe permite concluir que eles rimam segundo quatro esquemas petrarquianos. Jorge de Sena recorre assim, mais uma vez, a critérios objetivos — as rimas finais dos tercetos — para a fixação do cânone possível, admitindo como de Camões apenas 119 sonetos, contra os 166 de Costa Pimpão.

Em *A Estrutura de Os Lusíadas e Outros Estudos Camonianos e de Poesia Peninsular do Século XVI*, 1970, onde, como o título indica, são coligidos diversos estudos, entre os quais uma genealogia de Camões, Sena apresenta uma «explicação da arquitectura do poema, e também um guia de leitura das suas sucessivas partes componentes». Toma assim o esqueleto da obra nas suas partes e nos seus elementos constitutivos para entender o edifício nas suas proporções — a estrutura externa, a arquitetura do poema, «construção estética de extraordinário rigor, destinada ela mesma a significar» —, por forma a acentuar «a complexa e estruturada mensagem ético-metafísica que contém» um poema que «pretende representar objectivamente a transformação da História de Portugal em História Universal, e colocar o próprio Camões no centro dessa momentosa criação de mundos».

Em *Trinta Anos de Camões 1948-1978 (Estudos camonianos e correlatos)*, 1980, 2 vols. publicados postumamente, é coligida uma série de textos que cobre um período de trinta anos e se inicia com o já referido primeiro estudo de 1948, no qual Sena procura compreender o cerne do pensamento camoniano em termos da dialética hegeliana, o que o leva a dar conta de um Camões interessado em analisar o modo como as ideias se transformam umas nas outras. Aí se evidenciam desde logo os grandes eixos de pensamento que viria a desenvolver nos trinta anos subsequentes: em primeiro lugar, aquilo que designa por «dialética camoniana», que resulta da transformação da dialética platónica numa dialética mais vasta e mais concreta; depois, o intrínseco dualismo de «um dos mais estranhos poetas da poesia», numa permanente oscilação entre a verdade e a ficção; por último, a consciência do interminável fluxo porque o «seu» Camões é o poeta «do próprio drama do fluir do pensamento humano». A este

trabalho seminal, em que pela primeira vez Camões é situado no âmbito do Maneirismo como o poeta que opõe a ordem e o equilíbrio dos seus poemas à desordem do mundo, seguem-se outros estudos dos anos 60 sobre a mesma temática, sendo o segundo volume em grande parte preenchido com a análise exaustiva do soneto *Alma minha gentil...*, centrado na determinação dos ingredientes que constituem «a peculiaridade específica da sua estrutura» e o modo como «tudo isso se articula para significar».

Vindo também a lume postumamente, *Estudos sobre o Vocabulário de Os Lusíadas — Com notas sobre o humanismo e o exoterismo de Camões*, 1982, é uma obra que a morte prematura do autor veio interromper, ficando por isso incompleto o capítulo xv. O seu ponto de partida é o *Índice Analítico do Vocabulário de Os Lusíadas*, publicado por A. Geraldo da Cunha no Instituto Nacional do Livro, do Rio de Janeiro, com base no qual Sena se propõe penetrar no edifício, cuja estrutura externa tinha já estudado, mas fazendo-o desta feita «pela porta das palavras». É seu intuito transpor «a análise para a organização vocabular através de numerosas séries ou áreas semânticas», o que pressupõe uma *close reading* que se empenha em sublinhar os «exactos sentidos que as palavras tinham para Camões, ou era sua intenção que tivessem». O propósito do crítico é assim o de «pôr em relevo a tessitura estilística em que a abstracção arquitectónica se concretiza», obtendo-se isto não apenas a partir da frequência, mas também das proporções de determinados lexemas na epopeia, sendo a sua presença ou ausência reveladora de «arcanos do pensamento do autor, ou do sentido último da obra». Com esta chave pode enfim penetrar-se nas «vibrantes mensagens cifradas pelo poeta», de profundidade terrível que «ele ocultou habilmente na elegância e na majestade das suas estâncias», sendo seu intento último introduzir-se na própria estrutura «para *ver* o que e como o poeta criou aquilo que ainda hoje nos fascina e atrai». Isto, juntamente com os usos que o poeta faz dos nomes de Deus, Cristo e Jesus permite-lhe apresentar a tese do cripto-judaísmo de Camões, cuja especialíssima fé estrutura *Os Lusíadas*: «judaica, cabalística, e cristológica, sem apelo à Igreja e ao que ela significava».

Mas como em Jorge de Sena a crítica e a criação constituem duas faces de uma mesma e única moeda, não se estranha que esta tese esteja também

subjacente ao magnífico conto *Super Flumina Babylonis*, primeiro publicado em *Novas Andanças do Demónio*, 1966, e depois coligido na *plaque* *Camões Dirige-se aos Seus Contemporâneos e Outros Textos*, 1973. O conto, que toma por base a biografia de Pedro de Mariz impressa na edição de *Os Lusíadas* comentados pelo padre Manuel Correia em 1613, evoca ficcionalmente um Camões doente e alquebrado, abandonado por todos e também pela poesia, no momento de compor a paráfrase do Salmo 136 — cuja repercussão nos meios espiritualistas, protestantes e judaicos Jorge de Sena tinha enfatizado —, paráfrase essa que lhe havia sido encomendada e que o poeta transforma no seu «testamento poético».

A profunda revisão de Camões empreendida por Jorge de Sena é ainda conduzida noutros géneros da sua obra cerrada e multímoda. Não se estranha por isso que também na poesia o diálogo tenha sido fértil e inclua apropriações de índole diversa (alusão, paráfrase, glosa e citação), com especial destaque para os poemas *Camões dirige-se aos seus contemporâneos*, datado de 1961 (in *Metamorfoses*, coligido em *Poesia-II*), monólogo dramático onde o poeta assume a palavra para reivindicar «a primazia / nas dores sofridas de uma língua nova» e exautorar os seus contemporâneos pelos vários roubos contra si cometidos, ameaçando-os com um castigo terrível, qual seria o de verem as suas obras reverter para o seu nome, e o poema *Camões na Ilha de Moçambique*, redigido em 1972 na ilha com o mesmo nome, onde o autor se deslocara na sequência de um longo périplo de conferências por ocasião do 4.º centenário d' *Os Lusíadas*. Nesse texto (coligido em *Poesia-III*), Sena baseia-se na informação prestada por Diogo de Couto segundo o qual este teria encontrado Camões encalhado na Ilha, sem meios para voltar à pátria, vendo-se assim forçado a recorrer à solidariedade de amigos para conseguir a passagem de regresso. Nos antípodas do «pastelão patriótico-clássico que durante anos tem sido», Camões é aqui «o homem feito de carne e de sentidos» e por isso: «Não é de bronze, louros na cabeça, / nem no escrever parnasos que te vejo aqui. / Mas num recanto em cócoras marinhas» largando ao mar «a mal-cheirosa escória de estar vivo».

Sobre Jorge de Sena camonista, cabe relembrar, a concluir, as palavras com que termina o estudo «Alma minha gentil...»: «Ser-se um devotado amador não basta, para apreciar-se devidamente uma grandeza que nos excede — é preciso ser-se, ainda que nos custe a virgindade, um

profissional amante». E Jorge de Sena, mais do que o profissional amante, foi o grande poeta — e isso lhe permitiu contemplar de frente a luz sem por ela se deixar ofuscar.

BIBL.: LOURENÇO, Jorge Fazenda, «Camões em Sena (algumas linhas)», *Relâmpago — Revista de Poesia*, n.º 20, 4/2007, pp. 23-34; NEVES, Margarida Braga, «Fidelidade a Camões», *Relâmpago — Revista de Poesia*, n.º 21, 10/2007, pp. 81-102; SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e, «Jorge de Sena, camonista», in *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994, pp. 27-36.

Margarida Braga Neves

SÉRGIO, António (camonista) (Damão, 1883-Lisboa, 1969). De seu nome completo António Sérgio de Sousa Júnior, nasceu em Damão, na Índia Portuguesa, em 3 de setembro de 1883, vindo a falecer em Lisboa, em 27 de janeiro de 1969. A sua longa vida foi marcada por uma atuação intelectual e cívica intensa que acompanhou e influenciou algumas das mudanças político-sociais ocorridas no período em que viveu. Ainda na vigência da Monarquia, António Sérgio, oriundo de uma família fidalga do liberalismo, fez carreira na Marinha, tendo atingido a patente de segundo-tenente. Com a proclamação da República abandonou a Armada para se dedicar em exclusivo às atividades de ensaísta, pedagogo e pensador. Foi fundador da revista *Pela Grei*; colaborou em *A Águia* e na *Seara Nova*; dirigiu a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*; esteve na criação da «Renascença Portuguesa», do movimento dos «Homens Livres» e do grupo de exilados na capital francesa conhecidos como «Liga de Paris»; escreveu uma vasta obra teórica, em grande parte reunida nos oito volumes dos seus *Ensaio*s publicados entre 1920 e 1954, sobre temas de áreas tão abrangentes quanto a Filosofia, a Ciência, a História, a Economia, a Política, a Pedagogia e a Literatura; lançou a ideia do cooperativismo como meio de promover reformas económicas e sociais; fundou a «Junta Propulsora dos Estudos»; difundiu pedagogias inovadoras como o método Montessori; criou o ensino para deficientes e o cinema educativo; foi ministro da 1.^a República, ocupando a pasta da Instrução Pública; combateu o Estado Novo e apoiou a candidatura presidencial de Humberto Delgado, pugnando pela democracia e por um socialismo antimarxista; conheceu o exílio; envolveu-se em várias polémicas com algumas figuras importantes do seu tempo.

Como polemista, Sérgio discutiu com Teixeira de Pascoaes e Jaime Cortesão sobre matérias de identidade nacional; com António Sardinha e

Cabral de Moncada sobre a interpretação da História de Portugal e o pensamento político português; com Abel Salazar sobre ciência; com Leonardo Coimbra sobre educação; com Bento de Jesus Caraça e António José Saraiva sobre as estruturas político-sociais, com rejeição do comunismo; com os presencistas Adolfo Casais Monteiro e João Gaspar Simões sobre o papel da literatura enquanto instrumento de «reforma da mentalidade», tema estruturante de toda a sua atividade intelectual.

Ainda que o seu legado se reporte sobretudo aos domínios da Filosofia, da Pedagogia e da História, a sua extensa bibliografia comporta igualmente textos de crítica literária, domínio em que dedicou alguns estudos marcantes à obra de Camões, os quais se encontram coligidos nos tomos quarto e quinto dos seus *Ensaio*s, sob os títulos: «Questão prévia de um ignorante aos Prefaciadores da lírica de Camões», «Em torno das ideias políticas de Camões», «Camões panfletário» e «Apêndice ao ensaio sobre a lírica de Camões».

O primeiro e o último dos textos mencionados foram escritos em consequência da discordância de opinião que levou António Sérgio a pôr em causa o conteúdo das teses apresentadas por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira no prefácio que escreveram para a sua edição da lírica camoniana, publicada em 1932. Sérgio apresenta uma proposta inovadora de exegese da poesia lírica de Camões, repudiando a abordagem biografista defendida pelos prefaciadores, ao mesmo tempo que clamava pela necessidade de «estudar as poesias directamente, procurando atingir uma ordenação qualquer dos elementos psicológicos desse drama íntimo, e a reacção *intelectual* do nosso poeta em face dos sentimentos por que passou» (SÉRGIO 1934, IV-26).

Apoiando-se precisamente em abundantes citações diretas da obra do poeta, António Sérgio demonstra que o Amor, para Camões, não se atém à realidade concreta de uma qualquer Dama e que, conseqüentemente, ele não é um poeta «profundamente sensorial» cuja poesia seja «alheia ao vago das congeminações abstractas». Muito pelo contrário, a sua leitura da obra camoniana dela faz extrair uma «visão do mundo de ordem filosófica» (LOURENÇO 2002, p.19) assente numa «teoria metafísica e religiosa da experiência sentimental do poeta» (SÉRGIO 1934, IV-29). Assim, o que avulta da sua análise da lírica de Camões não são «os pormenores materiais do seu drama íntimo», mas sim uma filosofia

coerente, de matriz platónica, que apresenta *o amor do amor como verdadeiro Amor*: os objetos em que o Amor se manifesta (as «imagens das belezas terrenas») são meras reverberações da «outra Imagem» do Amor e a dor da ausência perde a sua conotação negativa na medida em que é ela que permite que se esbata a «forma sensível» para poder brilhar «a expressão inteligível correspondente» (SÉRGIO 1934, IV-35).

Os dois outros ensaios reportam-se preferencialmente a *Os Lusíadas* e neles António Sérgio escrutina aquilo que terá sido a «concepção política de Camões». Desenvolve, a este propósito, duas teses fundamentais. Na primeira, atribui a Camões o propósito de colocar Portugal à cabeça da Europa culta e esta como estandarte da cristandade, vendo no poema épico a defesa daquilo que «seria a democrática federação europeia pela cultura e pela justiça» (SÉRGIO 1934, IV-98). Na sua interpretação, subjaz à épica camoniana a intenção de promover uma «reforma da mentalidade» que faria sobrepor ao «plano da acção gloriosa» o «plano da Sabedoria». Sérgio procura assim distanciar a leitura de *Os Lusíadas* de um patriotismo e de um nacionalismo redutores, para neles evidenciar a postura própria de um «humanismo crítico» (SÉRGIO 1934, IV-113).

A segunda tese, explanada em «Camões panfletário», leva-o a ler as estâncias que o poeta dedica a D. Sebastião como peças filiáveis na tradição dos textos dedicados à *educação dos Príncipes*. Sérgio considera que, mais importante do que as «dedicatórias altissonantes», tópicos em todos os poemas épicos, se torna imperioso considerar «a audácia e a energia» com que Camões aconselha e repreende o jovem monarca, dando assim voz às queixas que o povo tinha dele e do seu governo.

António Sérgio foi um confesso admirador de Camões, ao mostrar-se fascinado pela capacidade que lhe reconhecia de conjugar o «sentir» com o «pensar», o «realismo» com o «idealismo». Os textos que sobre a sua obra escreveu, pela argúcia, pela inovação e pela audácia interpretativa, são peças incontornáveis da crítica camoniana, mesmo quando se tenha de reconhecer alguma tendenciosidade do ensaísta para fazer coincidir o pensamento do poeta de Quinhentos com o seu próprio.

BIBL.: AA VV, *António Sérgio: Pensamento e Acção*, 2 vol., Lisboa, IN-CM, 2004; LOURENÇO, Eduardo, *Poesia e Metafísica*, Lisboa, Gradiva, 2002; SÉRGIO, António, *Ensaaios*, tomo IV, Lisboa, Seara Nova, 1934; id., *Ensaaios*, tomo V, Lisboa, Sá da Costa, 1981.

SEXTINA. *Foge-me pouco a pouco a curta vida*, publicada na edição das *Rimas* de 1595, é a única sextina que os modernos editores da Lírica fundamentadamente consideram de autoria camoniana indiscutível. Mais do que um poema ditado pelo desabafo ou pela análise introspectiva que o verso inicial poderia fazer pressupor, nela encontra-se um exercício de condensação conceptual de vários temas correntes na época e muito constantes na poesia de Camões.

Em si, a sextina é um poema de composição difícil, pelo artifício da versificação a que obriga. Composta por seis estrofes, cada uma delas de seis versos, seguidas de uma mais breve, um remate de três versos, apresenta a particularidade de nela a rima não se estabelecer pela correspondência de sons terminais repetidos com regularidade em cada estrofe, nem pelo respeito de uma sequência ditada pelo esquema da primeira estância, como acontece numa canção petrarquista ou numa ode. A sextina exige antes que cada uma das seis palavras com que terminam os versos da primeira sextilha seja repetida nas sextilhas seguintes, também em posição terminal, segundo uma ordem fixa, que fará com que cada palavra tenha ocupado, em diferente estrofe, todas as posições possíveis. Finalmente, ocupando o fim do primeiro hemistíquio do verso e o fim de verso, essas seis palavras-rima vão surgir distribuídas no remate, pela mesma ordem com que foram empregues na primeira estância.

É, no fundo, uma estrutura espiralada que se desenha de estância para estância quando cada palavra toma o seu lugar, encerrando em si um significado que se intensifica a cada novo emprego, mesmo quando a palavra sofre alteração semântica mais ou menos profunda, segundo o engenho e intenção do poeta.

Camões explora habilmente esta forma, tornando-a expressiva, mesmo que para isso tivesse de quebrar algumas regras impostas pela tradição. De estrofe em estrofe, como se aproveitasse esse movimento espiralado que a composição técnica sugere, *Foge-me pouco a pouco a curta vida* vai incorporando diferentes temas, muito característicos, aliás, do universo poético camoniano, passando «de um pensamento noutro»: a consideração do tempo e da sua fugacidade, a sua redução dolorosa ao passado e à

memória, somam-se à descrença no amor, traduzida na esperança que desesperadamente se sabe infundada, mas é alimentada pela própria vida. Neste quadro, a consideração da função catártica do desabafo e da escrita, impulsionada pelo jogo à volta das ocorrências da palavra «pena», torna-se inútil. O poeta recusa-se a proceder ao aprofundamento da análise e vai antes ampliando cada problema sem o resolver, alargando o âmbito e as razões de uma tristeza melancólica que o remate, ao retomar as seis palavras-chave do poema, sublinha através de paradoxos justificáveis pelo exacerbado egocentrismo das considerações feitas.

Há neste poema momentos de intensidade dramática; no entanto, como que a provar que Castilho tinha alguma razão quando considerava com hostilidade as regras da sextina e concluía que «impossíveis ninguém os faz», o artifício poético é excessivamente marcado e o brilho conceptista dilui as marcas de sofrida autenticidade que colora usualmente na lírica camoniana os temas tocados.

BIBL.: CIRURGIÃO, António, *A Sextina em Portugal nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992; FRAGA, Maria do Céu, *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003; MARNOTO, Rita, «Camões e o ciclo da sextina», in AA. VV., *Lírica Camoniana. Estudos Diversos*, Constância — Lisboa, Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância — Cosmos, 1996, (pp. 101-108).

Maria do Céu Fraga

SONETOS. Enquanto tipo específico de composição poética cuja perenidade tem gozado de uma impressionante constância ao longo dos tempos, o soneto levanta uma questão preliminar que se prende com a sua classificação genológica. Tendo em conta a capacidade plástica para se moldar aos mais diversos temas e conteúdos, o soneto apresentar-se-ia como uma forma poética fixa e não como um género do modo lírico, uma vez que, do ponto de vista diacrónico, não se observa uma correspondência entre as suas formas do conteúdo e da expressão. Todavia, épocas há em que determinadas modalidades temáticas surgem intrinsecamente associadas a esta forma métrica altamente codificada sob o ponto de vista dos códigos fónico-rítmico, métrico e técnico-compositivo, permitindo que a mesma seja qualificada como um género literário. Tal é o caso dos

períodos renascentista e maneirista, em que é possível rastrear um repertório temático-conteudístico dotado de uma estabilidade comparável à manifestada a nível das marcas formais, o que permite classificar o soneto destes períodos como um género.

Geralmente, situa-se o nascimento deste tipo de composição poética na Sicília, na corte de Frederico II, por entre os anos de 1215 e 1235, atribuindo-se a sua criação a Giacomo da Lentini, um notário da corte do imperador do Ocidente, autor de cerca de dezena e meia de composições poéticas de 14 versos endecassilábicos organizados em dois grupos desiguais, um de oito versos com duas rimas cruzadas (ABAB/ABAB), outro de seis com três rimas interpoladas (ACD/ACD ou CDE/CDE).

O sistema posto em voga por Da Lentini conhecerá modificações diversas, tanto do ponto de vista métrico-rímico como temático, acomodando-se quer às exigências prosódicas das diversas línguas em que se viu usado, quer aos contextos histórico-culturais em que floresceu, quer ainda ao gosto pessoal dos seus cultores.

Foi dentro dos limites geográficos da península itálica que as primeiras alterações ocorreram por ação dos poetas *stilnovistas* Dante Alighieri, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e outros. A estes poetas se deve a forma genericamente mais divulgada das quadras (ABBA/ABBA) e uma maior flexibilidade na organização dos versos do sexteto, podendo estes assentar em duas ou três rimas, sempre diferentes das escolhidas para a oitava e cuja distribuição admite várias combinações.

Se os poetas do *dolce stil nuovo* dotaram o soneto de uma nova musicalidade, moldando-o também à expressão de conteúdos de natureza mais «intimista», os sonetos que Petrarca dedicou a *Madonna Laura* impuseram-se como o exemplo modelar a seguir. Em consequência da divulgação e do prestígio enorme alcançados pelo *Canzoniere* do poeta de Arezzo, o soneto ultrapassou os limites fronteiriços da Itália e estendeu-se progressivamente a toda a Europa, sendo daí levado para outros continentes como o americano ou o asiático.

Chegou à Espanha e a Portugal pelas penas de Iñigo López de Mendoza, marquês de Santilhana (1398-1458), e de Francisco Sá de Miranda (1481?-1558), respetivamente, mantendo no essencial as características dos modelos *stilnovista* e petrarquista. Miranda aproveitou sobretudo os esquemas rimáticos, dando assim prova de um «petrarquismo [...] mais

cultural que literato» (SENA 1980, p. 114). Não obstante, as novidades mirandinas encontraram eco num conjunto apreciável de poetas e seus seguidores que preferiram as formas, as temáticas e os metros italianizantes em detrimento daqueles a que se passou a chamar a «medida velha». Dentre os seus seguidores, salientem-se Pero de Andrade Caminha, António Ferreira ou Diogo Bernardes. Quanto a Camões, desconhece-se se terá feito parte da plêiade mirandina. No entanto, se foi Sá de Miranda quem introduziu o soneto na literatura portuguesa, é Camões quem sobressai como cultor exímio do género.

Com Camões, o soneto português do século XVI atingiu a maturidade plena, afirmando-se não só do ponto de vista formal, como temático-conteudístico. O seu contributo para a história do soneto manifestou-se não apenas na estruturação e consolidação dos mais bem conseguidos esquemas formais, como também na harmónica modelagem destes às diferentes temáticas e conteúdos abordados.

Na ausência de uma preceituação clássica sobre o género, os sonetos petrarquianos impuseram-se aos poetas quinhentistas como modelo a imitar. Com Petrarca o soneto adquire uma grande estabilização do ponto de vista da sua estrutura externa, passando a assumir-se como uma forma fixa, quer quanto ao número de versos (catorze), quer quanto à sua organização estrófica e aos esquemas rimáticos predominantes (duas quadras e dois tercetos, as primeiras trabalhadas a partir de duas rimas emparelhadas e interpoladas segundo o esquema ABBA/ABBA; os segundos apresentando maiores possibilidades combinatórias, destacando-se contudo os esquemas de tipo CDE/CDE e CDC/DCD), quer ainda quanto ao metro utilizado (o verso longo decassilábico); do ponto de vista da forma do conteúdo, privilegia-se a expressão lírica da experiência vivencial de um emissor em que coincidem as entidades do sujeito do enunciado e da enunciação. Tais características verificam-se igualmente na produção sonetística camoniana que toma como temática principal o Amor visto, sentido, analisado, descrito e rememorado nas suas mais diversas formas e manifestações.

O sentimento amoroso cantado por Camões nos seus sonetos é dominado pela figura petrarquiana da dama ausente e distante na tripla vertente espacial, temporal e social. Esta inacessibilidade da dama e consequente não consumação do impulso amoroso convertem-se em foco de um

discurso de teor introspetivo que está na origem e que explica o surgimento de poemas em que é visível uma atitude reflexiva sobre a vida coletiva e individual, nem sempre explicitamente conotada com a experiência do Amor, mas que com ela mantém relações profundas. O impedimento da concretização do desejo amoroso em virtude da inacessibilidade da dama traduz-se numa vivência marcada pela dor, pelo pranto e pela desventura de que o sujeito lírico se apercebe através de um processo de autoanálise e de comparação com a realidade circundante. Deste exercício de introspeção resulta a percepção de que o mundo é regido por razões alógicas ou por antileis e de que a vida é marcada pela figura do tempo veloz que lhe imprime um caráter efêmero, transitório e mutável.

Esta visão do Amor, que se projeta na concepção do mundo e da vida explanada por Camões, deve muito ao modelo petrarquiano do indivíduo abalado por um dissídio interno que o transforma num ser fragmentado e afetado por um profundo sentimento de angústia existencial. Porém, reclama-se de forma equivalente de uma mundividência maneirista. Com efeito, o maneirismo literário surge dominado pela ideia do *disegno interno*, isto é, do hábito do ensimesmamento que traz o homem preocupado com complexidades interiores e com problemas filosófico-morais que o afetam a si, mas que são igualmente passíveis de generalizações abrangentes. Daí que ao tratamento da temática amorosa estejam associadas outras temáticas como a do “desconcerto do mundo” e a do “tempo enquanto agente de metamorfose e destruição”, entre outras.

Além dos sonetos em que o Amor, suas causas, efeitos e agentes representam o motivo conceptual principal do discurso do sujeito lírico, outros há, embora em muito menor número, motivados por acontecimentos factuais, geralmente associados ao encómio de alguma figura contemporânea do poeta, a pretexto de chorar a sua morte ou de celebrar os feitos gloriosos a que se vê associada. Estes são sonetos circunstanciais que desenvolvem temáticas de pendor elegíaco ou heroico. Quanto aos que têm na temática amorosa, *lato sensu* considerada, um denominador comum, as propostas de Camões assentam num conjunto de alternativas textuais que passam não só pela exposição dos sentimentos íntimos do eu lírico, como também pela inclusão de outras figuras como destinatários/interlocutores da mensagem poética, ou ainda pela poetização narrativizada de episódios de natureza histórica e/ou

mitológica. Assim, o sujeito lírico dirige com frequência o seu discurso à dama, referida quer diretamente quer através de um símil metonímico, podendo ainda interpelar algum confidente (convidado a partilhar o seu encantamento ou a sua dor) ou mesmo o próprio leitor a quem se apresenta como um modelo a seguir, dando a sua obra como testemunho de uma vivência diretamente transcrita para o poema. No caso dos sonetos ditos narrativos, ocorre com frequência que o motivo histórico e/ou mitológico se veja aplicado ao caso particular do poeta ou, pelo contrário, tomado como suporte de um ensinamento moral de aplicabilidade generalizante.

Ainda que os sonetos de Camões constituam talvez a parte mais conhecida da sua obra lírica, sendo, conseqüentemente, um género muitíssimo apreciado e estudado, nem por isso escapam à problemática inerente à fixação do *corpus* da lírica camoniana; muito pelo contrário: tratando-se de composições breves, são daquelas que mais variações têm sofrido ao longo da história editorial da produção do poeta.

É sabida a inexistência de uma edição preparada pelo próprio autor, como é também conhecido que nenhum documento autógrafo chegou até aos nossos dias. Assim, apenas o soneto *Vós, Ninfas da Gangética espessura* foi impresso em vida de Camões, em 1576, na *História da Província de Santa Cruz*, de Pero de Magalhães de Gândavo. Todos os restantes foram sendo dados ao prelo em ocasião posterior à morte do autor, datando a primeira edição das *Rhythmas* de 1595. Esta continha 65 sonetos; a segunda, publicada apenas três anos depois, fez subir este número para 105; as diversas edições vindas a público no decurso do século XVII não mais deixaram de acrescentar textos à secção dos sonetos, atingindo esta tendência o seu zénite com a edição de Manuel de Faria e Sousa (1685-1689) que atribui a Camões perto de trezentos sonetos organizados em três centúrias. Até finais do século XIX, a mesma linha foi mantida por cada novo editor da lírica do poeta, contribuindo todos, ainda que em graus diferentes, para dar continuidade a este «movimento de diástole» (SILVA 1994, p. 38) que culminou com a edição do *Parnaso*, em 1880, feita por Teófilo Braga, na qual são incluídos 380 sonetos de autoria pretensamente camoniana. Após esta data, teve início movimento inverso, com os trabalhos de Wilhelm Storck e de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, motivados pela necessidade de expurgar a lírica camoniana de apócrifos e de restituir, tanto quanto possível, a fidedignidade das

lições textuais. Ainda que não desconhecendo a pertinência da linha editorial iniciada por estes dois camonistas, Cleonice Berardinelli, na edição dos *Sonetos de Camões* que organizou para publicação em 1980, ultrapassou o número coligido por Teófilo Braga, fazendo-o ascender aos 400 sonetos. Faz, porém, a editora a advertência de que a guiou «o desejo de dar à [sua] edição a maior amplitude possível», tendo por isso decidido «reproduzir “todas as [peças] que, nas outras edições, se encontram atribuídas ao Poeta, para que o Leitor as possa por si mesmo avaliar”» (BERARDINELLI 2000, p. 243).

Na primeira metade do século XX, foram realizadas três grandes edições da lírica de Camões: a de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira, em 1932; a de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, em 1944; e a de Hernâni Cidade, dois anos depois. Todas elas, embora com graus de rigor diferentes, são o resultado de um trabalho de pesquisa assente em três princípios fundamentais: o reexame minucioso e crítico das edições precedentes; a comparação com a obra de outros poetas petrarquistas portugueses e espanhóis; e a pesquisa em cancioneiros manuscritos onde a obra do poeta pudesse circular dispersa. Tal labor teve como consequência a rejeição de vários textos apócrifos o que motivou uma redução significativa do número de sonetos imputados a Camões: Hernâni Cidade manteve 204, Rodrigues/Lopes Vieira consideram 195 (de entre os quais, no entanto, vários que correspondem às lições textuais fixadas por Faria e Sousa) e Costa Pimpão apenas aceita 166.

Não sendo ainda possível dar por encerrada a questão da fixação do cânone da lírica de Camões, nestas edições o leitor actual encontra um acervo de sonetos que podem ser considerados, com uma apreciável margem de segurança, de indisputável autoria camoniana.

BIBL.: BERARDINELLI, Cleonice «Introdução aos *Sonetos de Camões*», *Estudos Camonianos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000, pp. 243-294; SENA, Jorge de, *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*, Lisboa, Edições 70, 1980; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1995.

Micaela Ramon

SONHO DE D. MANUEL. Episódio de natureza alegórica situado entre as estâncias 67 e 75 do Canto IV d’*Os Lusíadas*, o sonho profético de D.

Manuel ocorre no momento em que Vasco da Gama prossegue a sua narração da História de Portugal ao rei de Melinde, detendo-se na 2.^a dinastia, então reinante. Depois de dar conta dos problemas de sucessão subsequentes à morte de D. Fernando, de descrever a Batalha de Aljubarrota e a subida ao trono de D. João, mestre de Avis, de enumerar as diligências feitas no reinado de D. João II para descobrir o caminho marítimo para a Índia, neste ponto são narrados os sucessos que o «claro Céu» (*Os Lusíadas*, IV.66.1) destinara a serem alcançados por D. Manuel. A técnica narrativa mobilizada para a consecução deste objectivo consiste no recurso ao artifício do sonho, procedimento com larga tradição confirmada na história da literatura ocidental.

O sonho, enquanto processo psicofisiológico que ocorre durante o sono e no qual sequências de imagens e de vivências se articulam numa estrutura de associações figurativas, remete para a capacidade humana de criar realidades mentais a partir da imaginação e da fantasia. Serve-se assim de uma linguagem simbólica em que imagens concretas e presentes remetem para outras imagens abstratas e ausentes, não sendo possível estabelecer entre elas uma relação direta. Como tal, a linguagem dos sonhos apresenta afinidades com o processo de construção da alegoria, tomando-se esta como um recurso retórico-discursivo através do qual uma realidade é representada para dar ideia de uma outra que, simultaneamente, evoca e dissimula.

Concretamente, no episódio em causa, o poeta introduz no discurso a figura de «Dous homens, que mui velhos pareciam / De aspeito, inda que agreste, venerando» (*Os Lusíadas*, IV.71.3-4), que representam os rios Indo e Ganges, e que, no sonho, se dirigem a D. Manuel manifestando-lhe o desejo de que as terras que banham venham a ser conquistadas pelo povo luso. Ao vaticinar que «grande parte do mundo está guardada» aos «reinos e coroa» (*Os Lusíadas*, IV.73.3-4) do monarca português e que eles próprios, rios «[...] cuja fama tanto voa, / Cujá cerviz bem nunca foi domada» (*Os Lusíadas*, IV.73.5-6), prestarão vassalagem a el-rei D. Manuel, a intervenção do rio Ganges adquire uma dimensão profética já que o que se antecipa, através da alegoria, é a «posse do mundo» que as descobertas marítimas feitas durante o reinado do Venturoso tornaram possível.

Assim, este sonho pode ser interpretado como uma forma de revelar os desejos e as ambições humanas, ao mesmo tempo que apresenta a empresa marítima acometida pelos portugueses como algo de sagrado, ao associá-la à noção de predestinação divina: «Parece que guardava o claro Céu / A Manuel e seus merecimentos / Esta empresa tão árdua, que o moveu / A subidos e ilustres movimentos» (*Os Lusíadas*, IV.66.1-4).

Manuel de Faria e Sousa, no extenso e pormenorizado comentário que faz ao episódio, identifica elementos de uma rede intertextual que serve de suporte ao texto camoniano. Dela fazem parte autores como Homero, Dante, Petrarca, Ariosto ou Tasso: na obra de todos eles encontra Faria e Sousa elementos comuns a este passo da epopeia. Porém, a fonte principal apontada pelo grande comentarista do século XVII é o «sonho de Eneias», criado por Virgílio no Livro VIII da *Eneida*, sonho em que o rio Tibre aparece a Eneias durante o sono, antecipando as grandes realizações que este protagonizará e que conduzirão à fundação de Roma. Pese embora a influência reconhecida, não deixa Faria e Sousa de comentar que «aviendo el Poeta imitado en este sueño el de Eneas, quando le apareció el Tibre al princip. del lib.8, se queda superior con grã distancia: juzguelo quien lo sepa juzgar» (SOUSA 1972, p. 368).

BIBL.: SOUSA, Manuel Faria e, *Lusíadas de Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1972.

Micaela Ramon

SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo. Fernão Rodrigues Lobo, por alcunha *o Soropita* [Seropita, Serapita, Surropita, Çurripita ou ainda Zarapita], filho do licenciado Manuel Alves (ou Álvares), provavelmente nasceu em Lisboa, e bacharelou-se em Leis em 1583, na Universidade de Coimbra, segundo atestam registros da Universidade. A alcunha pela qual era conhecido talvez se relacionasse, inicialmente, ao seu aspecto físico, tendo João Franco Barreto observado que Soropita era «muito feio», e o próprio poeta, em carta a um amigo, graceja de sua aparência, registrando que era magro e de pequena estatura.

São poucos os documentos que permitem documentar sua trajetória. Publicou um único poema em vida, *Este cestillo de olorosas flores*, na *Relaçam do Solenne Recebimento que se fez em Lisboa às Santas Relíquias*

que se levaram à igreja de S. Roque da Companhia de Jesus aos 25 de janeiro 1588, impresso em Lisboa em 1588, no qual se encontram também poemas de vários de seus contemporâneos, como Diogo Bernardes e André Falcão de Resende. A composição é apresentada como «Soneto do Licenciado Fernão Rodrigues Lobo, offrenda tel Tajo a las santas reliquias». Por ocasião da invasão inglesa capitaneada por Francis Drake em apoio às pretensões do Prior do Crato à coroa portuguesa, em maio de 1589, Soropita, acompanhado por duas senhoras da família, foge de Lisboa para Palmela, onde se encontra com a mãe, conforme conta na carta 6: «e já sabereis como os senhores ingleses, sexta-feira depois do Corpo de Deus, nos vieram conversar tão estreitamente, que se não metia entre nós e eles mais que a largueza dos muros [...] quando eu vi tal desarranjo, antes que os herpes lavrassem mais, foi necessário obedecer aos sobressaltos de duas fêmeas que tinha a meu cargo [...]» Em 1595, prefacia e organiza a primeira edição da lírica camoniana, as *Rhythmas*, impressa em Lisboa por Manuel de Lira. Há outra composição sua, humorística, datada deste mesmo ano, o *Prognóstico do Ano de 1595, o Qual se Achou no Bucho de Um Elefante*. Em 1597, terá publicado em Lisboa, também na tipografia de Manuel de Lira, a obra jurídica *Informação de Direito*, da qual não se conhece qualquer exemplar. Há ainda um documento, de junho de 1601, uma procuração passada em Lisboa «ao Licenciado Fernão Roiz Lobo, advogado nesta Corte e Casa da Suplicação», no qual figura a assinatura de Soropita. Em 1616 ainda vivia, pois o livreiro Domingos Fernandes refere-se a ele, em um prólogo, como advogado atuante na corte.

Estas são as poucas informações documentadas e datáveis da vida deste que foi um dos grandes poetas de seu tempo. Não há documentos que atestem ter-se retirado, ao fim da vida, para a Serra da Arrábida, convertido por frei Agostinho da Cruz, como aventa Camilo Castelo Branco e outros na sua esteira, tese inspirada pelo seu mais conhecido poema, a *Elegia Penitencial* («Aqui, neste deserto seco e pobre»), e que se tinha por uma composição escrita na Arrábida, sendo entendida como a «prova» de sua conversão. Tese desqualificada pela descoberta do manuscrito 3563 da Biblioteca Nacional de Portugal onde o poema é apresentado pela nota «Obra em tercetos que fez o licenciado Serapita no ano de 599 na vila d'Arruda onde esteve no tempo do mal», alusão à peste em Lisboa. Também não há documentos que comprovem seu já aventado

parentesco com Francisco Rodrigues Lobo, o autor de *Corte na Aldeia*. A tese de que Soropita seria cristão-novo é outra a não se sustentar em provas escritas, e contra ela testemunha ainda uma de suas sátiras, em que ridiculariza um caolho e um judeu.

«Jurisconsulto e insigne advogado em Lisboa», segundo Diogo Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana*, Soropita parece ter alcançado prestígio tanto no exercício de sua profissão como por seu talento como poeta e prosador dos mais agudos e inventivos. Sua mestria foi amplamente reconhecida por seus contemporâneos, do que dão mostra comentários pósteros como os de João Franco Barreto, que na *Biblioteca Lusitana. Autores Portugueses* (1662-1665), observa que Soropita era «muito grande poeta latino e vulgar» e que tinha «muita habilidade e entendimento», os de Jacinto Cordeiro, no *Elogio de Poetas Lusitanos* (1631), e os de Faria e Sousa, que registrou sua admiração nos seguintes termos: «El escribió excelentes versos, i otras cosas de entretenimiento para entendidos, nõ para ociosos, con gran felicidad» (*Rimas Varias de Luís de Camões*, 1685). Também Francisco Manuel de Melo, no *Hospital das Letras*, refere-se a «Fernão Rodrigues Lobo, a quem disseram o Zarapita»: «Foi Poeta mestre e, quando não escrevera mais que os seus desvarios, bem se vê que quem desvariando acertava daquele modo, quanto acertaria atinado!»

Apesar desse amplo reconhecimento de sua obra poética, esta só viria a ganhar uma primeira edição em 1868, organizada por Camilo Castelo Branco, com o título *Poesias e Prosas Inéditas de Fernão Rodrigues Lobo Soropita* (Porto, Typographia Lusitana). Neste volume, baseado em manuscrito encontrado pelo organizador no mosteiro beneditino de Tibães, publicam-se 21 textos, entre prosa e poesia. Com esta edição, Camilo procurara resgatar um poeta «excelente, engenhoso e grande»: «Singela, conscienciosa e unicamente diremos que Fernão Rodrigues Lobo Soropita é digníssimo de emparelhar com Mirandas, Caminhas, Ferreiras, Bernardes e Camões, no grave, terso, vernáculo e sentencioso da poesia. Na prosa festival e galhofeira não conhecemos coevo que se lhe avantajasse.» Em 1971, o Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Lisboa publica a edição facsimilar do manuscrito conhecido como *Cancioneiro Fernandes Tomás*, que veio a acrescentar aos textos publicados por Camilo mais 59 composições inéditas de Soropita. Alguns textos em prosa foram impressos ainda em *Novelistas e Contistas*

Portugueses do Século XVI (Lisboa, IN-CM, 1982), volume organizado por João Palma-Ferreira. Em 2007, imprime-se a edição de sua obra completa, editada por Maria Luísa Linhares de Deus, produto de dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em 1987 (DEUS 2007).

Na poesia, Soropita cultivou vários gêneros, exercitando-se em sonetos, elegias, glosas, hinos, labirintos, odes, sátiras e capítulos. Apesar de hoje sua composição mais conhecida ser a *Elegia Penitencial*, na verdade a temática religiosa representa uma parcela mínima de sua obra, na qual predominam os temas profanos, como o amor, a mudança, o desconcerto e a crítica social, além de um forte acento burlesco e satírico. Percebe-se na poesia de Soropita uma leitura profunda da obra camoniana e um diálogo permanente com Camões. Exemplos disso são a elegia *Aqui, neste deserto seco e pobre*, em que abundam as relações intertextuais com a Canção IX de Camões «Junto de um seco, fero e estéril monte»; as ligações filosóficas e temáticas entre a *Elegia Penitencial* e as redondilhas camonianas *Sóbolos rios que vão*; e ainda os temas tratados no capítulo «Despojos tristes de um contentamento», cuja afinidade com a poesia camoniana é mais que evidente. Tal afinidade levou o Visconde de Juromenha a incluir uma elegia humorística de Soropita no volume III de sua edição da lírica camoniana, sem atribuição autoral, *Ao som de um berimbau Luís cantava*, em que o negro Luís canta a beleza negra de sua amada, numa leitura humorística das endechas à escrava Bárbara. Seus textos em prosa compreendem pequenas crônicas, peças satíricas e de crítica social, além de cartas — filiadas ao estilo epistolar camoniano —, nas quais o abundante léxico, os anexins, ditos, apotegmas e a prosódia particular não têm paralelo entre os prosadores portugueses quinhentistas. Soropita é também autor do primeiro texto crítico sobre a obra camoniana escrito em português, o «Prologo aos leytores» da primeira edição da lírica camoniana, as *Rhythmas*, impressas por Manuel de Lira, à custa de Estevão Lopes, em Lisboa, em 1595. O prólogo foi publicado novamente em 1616, nas *Rimas de Luis de Camões Segunda Parte*, impressas na oficina de Pedro Craesbeeck, em Lisboa, em 1616, e foi só então que sua autoria foi atribuída a Soropita, visto que em 1595 havia sido publicado sem nome de autor. A atribuição autoral é feita pelo mercador de livros Domingos Fernandes, responsável por várias edições da obra camoniana,

que afirma ter sido «descuido» seu não o ter reimpresso antes e observando que «se hia já perdendo o beneficio que de sua liçam eruditissima resulta aos curiosos». As duas edições do prólogo de Soropita não são idênticas. Em 1616, o texto aparece com pequenos cortes e modificações que visam atualizar o texto, efetuados antes de 1613, visto que uma das alterações tem como objetivo informar que Manuel Correia estava comentando *Os Lusíadas*, comentários que foram publicados na edição de 1613. É importante observar, entretanto, que no «Prólogo ao leitor» escrito por Domingos Fernandes em 1616 para a edição da segunda parte das *Rimas*, Soropita é referido como um advogado atuante na corte de Lisboa, o que comprova que estava vivo por ocasião da reimpressão do texto escrito 21 anos antes.

O «Prologo aos Leytores» inaugura a crítica camoniana em Portugal, sendo, entretanto, antecedido pelo prólogo que Francisco Sanchez de las Brosas, *el Brocence*, escreve para a tradução castelhana d'*Os Lusíadas* impressa em Salamanca em 1580, texto que efetivamente inaugura os estudos camonianos. Tendo no horizonte a erudita apreciação do catedrático de retórica da Universidade de Salamanca, percebe-se no prólogo de Soropita a intenção de se aproximar da excelência do texto de seu predecessor, o que se mostra principalmente nas repetidas citações de autoridades que, a cada passo, são invocadas para respaldar as matérias tratadas, totalizando, em cinco páginas, cerca de trinta autores, dos quais Tomaso Radini Tedeschi (Rodaginus) é o mais citado. Apesar da carregada erudição, o prólogo é dirigido a um leitor não culto: «Como este livro há de vir a mãos de muitos. E não he possivel em todos ser igoal a noticia das cousas, que se requerem para entendimento d'elle, não paresceo pouco acertado advertir brevemente algũas.» Nesta frase, Soropita, que provavelmente também organizou o livro, prefigura a recepção que esta primeira edição teria entre seus contemporâneos: seria lida por muitos leitores, e nem todos eles estariam aptos a perceber e a fruir, sem as matérias exploradas em seu prólogo, a poesia de Luís de Camões.

O prólogo é dividido, pelo próprio autor, em três partes: a primeira pretende justificar a escolha do título, a segunda visa explicar a divisão do livro em cinco partes, e a terceira enfoca o autor, Luís de Camões. Nas duas primeiras partes, uma sequência ininterrupta de autores clássicos é chamada para esclarecer o leitor sobre a etimologia do título *Rhythmas* —

relacionando poesia a número e harmonia — para expor brevemente os tipos de rimas (tercetos, oitavas, sextinas, madrigais, vilancetes, sonetos e canções) e suas origens, e para provar, através da mitologia grega, a relação inequívoca entre o número cinco e a poesia. Para explicar a ordem hierarquizante dos vários gêneros poéticos e a divisão «em cinco partes», Soropita dispensa as citações, e parece basear-se em sua própria experiência como poeta. O primeiro lugar é dado aos sonetos «por ser composição de mais merecimento, por causa das difficuldades della assi em não admittir nenhũa palavra ociosa nem de pouca efficacia, como em aver de cerrar toda a materia delle dentro no limite de quatorze versos, fechando o ultimo tercetto de maneira, que não fique ao entendimento desejo de passar avante». Em segundo lugar vêm as canções e as odes, seguidas pelas elegias e oitavas, em quinto lugar as éclogas, e no fim do volume reúnem-se as «glosas e voltas». Esta organização em «cinco partes», abrindo o volume com os sonetos e encerrando-o com as trovas, modela-se na edição da obra de Garcilaso levada a cabo por Fernando de Herrera em 1580.

Na terceira seção do prólogo, Soropita faz uma apreciação crítica dos poetas portugueses de sua época, apontando seus mais frequentes «defeitos», de forma a provar a superioridade de Luís de Camões: «E pello contrario Luis de Camões esta tão afastado de todos estes defeitos, que juntamente vemos nelle natureza promptissima para declarar seus pensamentos, acompanhada de hũa facilidade natural, que enche os seus versos de suavidade, & com ella hũa lingoagem taõ pura, & ornada de todos os lumes da elocuçãõ, & tão riqua de conceitos, & diversas joyas de todas as sciencias, que parece que nelle sô ajuntou a arte & a natureza tudo o que convinha para subir ao mais alto da Poesia [...] E com ser excellente em toda a sorte de Rhythmas, & em especial no verso pequeno, como já dissemos, muito mais o foi nas Canções, onde guardou de maneira todas as leis dellas, que nenhũa enveja pode ter à Petrarcha, Bembo, & Garcilasso, que neste genero são os mais louvados: & o mesmo lugar teem na mayor parte dos Sonettos, & o tevera em todos, se algũs que aqui vão impressos por seus não foraõ feitos sem cuidado, á importunação de amigos, onde acontece muitas vezes acudir mais à pressa com que os pedem que à obrigação de os limar, & depois sem vontade do author se publicaõ por seus.»

Soropita procede também a uma defesa d'*Os Lusíadas* contra críticas que viriam a ter grande fortuna no século XVII e que dizem respeito às normas do poema épico e ao emprego da mitologia clássica: «Trattar do stylo Heroico não he deste lugar, porque quem commentar a sua Lusíada, terá esse cuidado, mas o que com razão se pode affirmar, he que cumprio nella tanto à risca as obrigações do poema Epico, que se não parecera arrogancia, poderamos darlhe asse~to muito perto de Virgilio. Porque na grandeza, gravidade, & harmonia das palavras, na traça & discurso da obra, na alteza do soggeito, seguio em tudo as pisadas de Virgilio: & nas ficções allegoricas (sem as quais não pode aver nenhum poema heroico conforme á opinião de Aristoteles, referida por Rhodagino no mesmo lib.4 c.4. E ao que escreve Plutarcho no lugar acima allegado reprimendo á Empedocles, Parminedes, Nicandro, & Theognides, por usurparem o nome de Poetas, sô com versos ricos de doutrina, mas desacompanhados de ficções) mostrou tão admiravel engenho, que quasi se igualou a Homero, & ouxalá pudera humilhar a grandeza delle em algũas Eglogas, cõformandose mais com o stylo Bucolico.» Soropita afirma que, apesar de não faltarem «murmuradores que caluniarão» as obras de Luís de Camões, «não escuresce isso o merescimento dellas, porque tambem Virgilio & Homero passarão por este transe, que he natural a todos os ingenhos raros.»

E o prólogo termina com uma esclarecedora observação sobre os critérios que orientaram a edição, critérios estes que seriam objeto de crítica na segunda edição da lírica camoniana, em 1598: «E com isto não resta mais que lembrar, que os erros que ouver nesta impressão, não passarão por alto à quem ajudou a compilar este livro, mas achouse que era menos inconveniente irem assi como se acharão per cõferencia de algũs livros de mão, onde estas obras andavaõ espedaçadas, que não violar as composições alheas, sem certeza evidente de ser a emẽda verdadeira, porque sempre aos bõos entendimentos fica reservado julgarem que não são erros do author, senão vicio do tempo, & inadvertência de quẽ as trasladou. E seguiose nisto o parescer de Augusto Cæsar, que na comissão que deu a Vario, & a Tucca para em mendar a Æneida de Virgilio, lhe defendeo expressamente que nenhũa cousa mudassem, nem acrescentassem, porque em effeito he confundir a substancia dos versos & conceitos do author com as palavras & invenção de quem emmenda, sem ficar ao diante certeza se o que se lee he proprio se emendado. E por isso

se não bolio em mais que soo naquillo que claramente constou ser vicio de pena, & o mais vai assi como se achou scritto, & muito differente do que ouvera de ir se Luis de Camões em sua vida o dera à impressão: mas assi debaixo destas afrontas, que o tempo, & ignorancia lhe fezeraõ, resplandesce tanto a luz de seus merecimentos que basta neste genero de poesia não avermos enveja á nenhũa nação estrangeira.»

BIBL.: FERNANDES, Domingos, «Prólogo ao leitor», *Rimas de Luis de Camões. Segunda Parte*, Lisboa, na oficina de Pedro Craesbeeck, à custa de Domingos Fernandes, 1616; SOROPITA, Fernão Rodrigues Lobo, «Prologo aos Leytores», *Rhythmas de Luís de Camões, Divididas em Cinco Partes*, Lisboa, por Manuel de Lyra, à custa de Estevão Lopes, 1595; id., *Obra Poética e em Prosa*, edição de Maria Luísa Linhares de Deus, Porto, Campo das Letras, 2007; id., *Poesias e Prosas Inéditas de Fernão Rodrigues Lobo Soropita*, com uma prefacção e notas de Camillo Castelo Branco, Porto, Typographia Lusitana, 1868.

Sheila Moura Hue

STORCK, Wilhelm (camonista) (1829-1905). Professor da Universidade de Münster, lusitanista e tradutor da primeira edição das obras completas de Camões em alemão, Wilhelm Storck, natural de Letmathe (Vestefália), estudou Filologia nas universidades de Munique (1850-1851), Münster (1851-1853) e Bona (1853-1854). Nesta universidade frequentou as aulas de Friedrich Diez (1794-1876) e de Nicolaus Delius (1873-1888), estudiosos de Filologia Românica, versados na língua e na literatura portuguesas. Doutorou-se em Berlim em 1858. No ano seguinte, iniciou docência na Universidade de Münster, onde, entre 1875 e 1892, ensinaria também a literatura e a língua portuguesas em aulas dedicadas em grande parte à obra de Camões.

Ainda que de formação germanista, Storck cedo se dedicou às literaturas meridionais. As suas primeiras traduções denotam grande interesse por poetas místicos espanhóis. Em 1853, publicou uma tradução das obras poéticas de frei Luiz de Leão, *Sämmtliche Originalgedichte des Luis de Leon* (em colaboração com C. B. Schlüter), e, em 1854, dois volumes dedicados à poesia de S. João da Cruz e de Santa Teresa de Jesus, *Sämmtliche Gedichte des heiligen Johannes vom Kreuz und der heiligen Theresia von Jesus*.

Seria, porém, à literatura portuguesa, sobretudo a Camões, que o filólogo dedicaria a maior parte das suas investigações. Os primeiros contactos com a cultura portuguesa datam de 1851, quando aprende a língua com Christoph Bernhard Schlüter (1801-1884), professor de Filologia Românica em Münster e grande admirador de Camões. Foi também a partir desta altura que Storck iniciou várias relações intelectuais com figuras ilustres das letras portuguesas. Entre os nomes com quem manteria ao longo da vida um estreito contacto epistolar destacam-se o Visconde de Juromenha, Teófilo Braga, Oliveira Martins, Antero de Quental, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, Joaquim de Vasconcelos e J. Leite de Vasconcelos.

Foi em parceria com o seu mestre Schlüter que Storck se aventurou na tradução da obra de Camões com a primeira publicação integral das églogas camonianas em *Sämmtliche Idyllen des Luis de Camoens* (Münster, Adolf Russell's Verlag, 1869). Neste volume encontra-se também um estudo crítico que denota o pendor biografista na análise da obra camoniana que irá caracterizar as posteriores investigações do filólogo. Em 1874, Storck apresentou ao público a tradução das canções do poeta, *Sämmtliche Canzonen des Luis de Camoens* (Paderborn, Schöningh), um trabalho muito admirado por Delius, que o incita a prosseguir com as traduções camonianas, vindo mesmo posteriormente a encorajá-lo a traduzir toda a obra do épico português. Joaquim de Vasconcelos reiterou semelhante apelo, exortando-o a contribuir com a tradução da lírica para as comemorações do tricentenário da morte do poeta. Storck leva a cabo a extraordinária tarefa e, entre 1880 e 1885, publica *Luis de Camoens: Sämmtliche Gedichte* (Paderborn, Schöningh), seis volumes com a edição comentada da primeira tradução completa da obra de Camões numa língua estrangeira: *Luis' de Camoens. Buch der Lieder und Briefe* (1880); *Luis' de Camoens. Buch der Sonette* (1880); *Luis' de Camoens. Buch der Elegieen, Sestinen, Oden und Octaven. Nebst einer Beilage, «Camoens in Deutschland»* (1881); *Luis' de Camoens. Buch der Canzonen und Idyllen* (1882); *Luis' de Camoens. Die Lusiaden* (1883); *Luis' de Camoens. Dramatische Dichtung* (1885).

O trabalho de Storck atesta um esforço de fidelidade ao original em termos de conteúdo e de forma. O filólogo alemão traduziu a partir da edição das obras de Camões do Visconde de Juromenha (1860/1869),

recorrendo também à edição de Teófilo Braga (1873/1875); procedeu, todavia, a uma cuidada análise das fontes e do contexto histórico, guiado pelo propósito de conferir a autenticidade de algumas composições e de estabelecer uma periodização da obra camoniana. É, no entanto, a Carolina Michaëlis de Vasconcelos que são atribuídos os mais significativos avanços na questão da fixação do cânone camoniano (ver KALWA 1995, pp. 46, 51). A publicação de Storck ficou bastante enriquecida com a integração de um apêndice (no terceiro volume) dedicado à receção de Camões na Alemanha, que consiste na listagem e avaliação das traduções e dos artigos sobre o poeta realizados até então na língua alemã. Numa altura em que, no contexto das celebrações pelo terceiro centenário da morte de Camões, são numerosos os poemas e artigos dedicados ao épico português na imprensa alemã, o trabalho do filólogo foi alvo de críticas muito positivas tanto em Portugal como na Alemanha.

A opção de iniciar a publicação das obras completas com a lírica deve-se, em parte, à importância que Storck conferia a esses textos camonianos. O contexto em que a receção de Camões se realizara na primeira metade do século XIX, marcado pelo ideal romântico de poesia nacional, conduziu à valorização d'*Os Lusíadas* (alvo de diversas traduções em língua alemã) em detrimento da lírica. Storck, por seu lado, acreditava que era fundamental prestar igual atenção à lírica. Considerava que, enquanto a epopeia revelava o cantor patriótico, os textos líricos eram imprescindíveis para compreender o homem e o artista (ver CARRINGTON 2007, p. 56).

As investigações camonianas de Storck culminam com a monumental biografia *Luis' de Camoens Leben. Nebst geschichtlicher Einleitung* (Padernborn, Schöningh, 1890). Nos capítulos introdutórios são assinalados os estudos biográficos realizados até então sobre Camões e as fontes que o investigador utilizou, seguindo-se um artigo sobre a História de Portugal desde a fundação do reino até à anexação por Espanha. Tentando impor ao estudo da existência de Camões uma base científica, de cunho positivista, assente na interligação entre o homem, a sua obra e a sua época, Storck procede a uma exaustiva análise das fontes e dos documentos históricos e contextualiza pormenorizadamente a personalidade e a obra do poeta na evolução da história nacional. Começa pelos antepassados do épico e finaliza com a sua morte. A análise das

fontes permite-lhe refutar algumas das lendas de cariz romântico que se tinham construído em torno do poeta: o degredo na gruta de Macau, a leitura de *Os Lusíadas* ao rei Dom Sebastião, a mendicância no final da vida, invejas de poetas estrangeiros, participação na expedição de Alcácer Quibir. No entanto, apesar dos valiosos contributos e das referências históricas exatas, o trabalho de Storck «encerra muitas fantasias e inverdades» (CARRINGTON 2007, p. 58). Entre elas conta-se a cronologia apontada para *Os Lusíadas*. De acordo com o filólogo, a génese da epopeia remontaria aos momentos de meditação perante os túmulos dos reis portugueses no mosteiro de Santa Cruz em Coimbra e nos mosteiros de Alcobaça e Batalha, visitados pelo poeta na caminhada a pé para Lisboa. Ao projeto inicial de celebração da História nacional ter-se-ia integrado, aquando da travessia para a Índia, um plano posterior de realizar uma epopeia marítima em torno da viagem de Vasco da Gama, com a presença da mitologia clássica. A biografia realizada por Storck apresenta-se, no geral, como um trabalho muito romanceado. Leite de Vasconcelos sugeriu, com razão, que o texto storckiano se aproxima mais dos parâmetros do romance histórico do que dos da biografia (ver VASCONCELOS 1910, p. 142). Partindo de uma controversa e falaciosa identificação do poeta histórico com o eu lírico dos seus poemas, Storck procede a uma leitura biografista da lírica camoniana, entendida como testemunho autobiográfico fundamental. Outros factores contribuem igualmente para as especulações do trabalho do filólogo alemão. O próprio admitiu que, em várias ocasiões, se socorrera da fantasia para suprir a falta de documentos históricos. A grande admiração que nutria pelo poeta português também favoreceu algumas inexatidões (veja-se, por exemplo, a afirmação de que Camões sempre desprezara a guerra e a violência). Ao contrário de biógrafos anteriores de língua alemã como Friedrich Bouterwek, Friedrich Adolf Kuhn e Carl Theodor Winkler, que acentuam o carácter guerreiro do poeta, Storck tende a apresentá-lo essencialmente como cultor das Letras e do Amor. Divide a sua existência em duas grandes fases: os anos de aprendizagem, uma época de felicidade em Coimbra, e os anos de viagem, marcados pelo acumular de desilusões. O autor dá grande relevo aos relacionamentos amorosos de Camões, que considera incontornáveis para entender o percurso humano e a obra do poeta. Entre nomes verdadeiros e anagramas, Storck contabiliza a referência a cerca de 50 mulheres na obra

camoniana. Desvalorizando como paixões menores e meramente carnavais as relações que o poeta mantivera com mulheres no Oriente, o filólogo alemão defende que apenas duas mulheres marcaram o épico português: uma paixão juvenil em Coimbra e a rapariga loura de pele clara que o poeta vira pela primeira vez numa Sexta-Feira Maior e que figura na poesia camoniana sob os anagramas Natércia e Terciana. Esta mulher seria Catarina de Ataíde, uma filha de D. António de Lima, que morreu solteira com 26 anos ao serviço da rainha, e que conferiria uma linha trágica de amargura, exílio e perseguições ao poeta. Ao divinizar os amores contrariados pela bela dama da corte como momento definidor da existência do épico e chave para compreender a sua obra, Storck perpetua aspetos da biografia lendária de Camões fundamentais na receção do poeta no espaço alemão: o génio, perseguido pelos azares do destino e incapaz de realizar os seus sonhos de plenitude amorosa, o artista que nunca viu o valor da sua obra e a sua dedicação à pátria serem reconhecidos (veja-se, por exemplo, o drama de Friedrich Halm *Camoens*, de 1837, ou a novela *Tod des Dichters*, de 1834, de Ludwig Tieck). No essencial, o filólogo esmera-se por garantir uma base científica à imagem romântica de Camões como homem extraordinário e expoente da alma nacional, traços que remontam no essencial ao momento decisivo da receção de Camões no espaço alemão, a crítica de Friedrich Schlegel e de August Wilhelm Schlegel no início do século XIX. Os principais semas românticos — os amores contrariados por Catarina de Ataíde, o carácter tempestuoso mas gentil, o génio incompreendido, o profundo patriotismo, a fé cristã, as desventuras e errâncias pelo mundo, a pobreza na velhice, o poeta como representante da alma portuguesa, a epopeia como hino à História nacional — encontram-se exemplarmente na obra de Storck.

A receção em Portugal do trabalho de Storck deve-se em grande parte a Carolina Michaëlis de Vasconcelos, fervorosa entusiasta das investigações do filólogo alemão para as quais contribuíra de forma decisiva. Responsável por várias recensões à obra de Storck, Michaëlis publicou a tradução comentada da biografia camoniana, *Vida e Obras de Luís de Camões* (Lisboa, 1897-1898), um trabalho enriquecido com numerosas notas da sua autoria, que procuram completar alguns dados e/ou colmatar determinadas imprecisões. Os frutos da cooperação entre Michaëlis e Storck também são evidentes nas páginas dedicadas a Camões da

Geschichte der portugiesischen Literatur (História da Literatura Portuguesa) (1897) que a lusitanista apresenta com Teófilo Braga no *Grundriss der romanischen Philologie* (Compêndio da Filologia Românica) de Gustav Gröber. Michaëlis recorre às investigações de Storck, ainda que considere que este camonista dá uma imagem tendenciosa do épico português. Para a autora, Storck revestira a personalidade de Camões de «virtudes germânicas», tais como o sentimento de ordem e de dever. Ao contrário do que afirmava o filólogo, a gerência do cargo de Macau não seria um exemplo de brio profissional. Também a imagem do poeta como alguém desejoso de sossego e segurança (uma tença e a mão de Catarina) merece reservas por parte de Michaëlis, que aponta para a tempestuosidade e o caráter aventureiro do poeta.

O contributo de Storck como divulgador da cultura portuguesa inclui também traduções pioneiras de poesia galaico-portuguesa, em *Hundert altportugiesische Lieder* (1885), e de sonetos de Antero de Quental no volume *Anthero de Quental. Ausgewählte Sonette aus dem Portugiesischen* (1887), onde se encontra a versão alemã da famosa «Carta autobiográfica», enviada por Antero a Storck a 23 de junho de 1887. Em 1892, o lusitanista apresentou ainda uma coletânea de poesia portuguesa e brasileira, *Aus Portugal und Brasilien (1250-1890). Ausgewählte Gedichte*.

Storck protagonizou um dos mais importantes momentos da receção da biografia e da obra de Camões no estrangeiro. As investigações e as traduções do filólogo marcam não apenas o apogeu dos estudos camonianos no espaço alemão do século XIX; Storck, Carl von Reinhardstoettner e Carolina Michaëlis de Vasconcelos protagonizam o auge da Lusitanística alemã de Oitocentos (ver KALWA 1995, p. 5). Herdeiro da receção alemã da obra e da vida de Camões que o precedeu e atento estudioso das fontes históricas portuguesas e da investigação que então se realizava em Portugal, Storck «veio facilitar a leitura e o estudo da obra de Camões não só na Alemanha, como também no resto da Europa e até em Portugal» (CARRINGTON 2007, p. 58). A influência dos seus estudos camonianos ultrapassou os meios académicos oitocentistas. O grande momento da receção alemã de Camões no século XX, a obra

literária de Reinhold Schneider, revela-se igualmente devedora das investigações de Storck

Como reconhecimento pelo seu trabalho de tradutor, investigador e divulgador da cultura portuguesa, Storck foi recompensado pelo governo português com o título de Comendador da Ordem de Cristo e de Cavaleiro de São Tiago. Foi nomeado sócio honorário da Sociedade Nacional Camoniana do Porto e do Instituto de Coimbra. Foi membro da Academia das Ciências de Lisboa, da Sociedade de Geografia de Lisboa, da Sociedade Comercial do Porto e do Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro.

BIBL.: CARRINGTON, Maria Cristina, *Camões e D. Sebastião na Obra de Reinhold Schneider*, Coimbra, Minerva Coimbra/CIEG, 2007, pp. 53-60; DELILLE, Maria Manuela Gouveia (coord.), *Camões na Alemanha. A Figura do Poeta em Obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*, Estudos de Catarina Martins e Júlia Garraio, Coimbra, Minerva/CIEG, 2000; KALWA, Erich, «Die portugiesische Literatur in Lehre und Forschung an den deutschen Universitäten im 19. Jahrhundert: Ein Beitrag zur Entstehung und Entwicklung der deutschen Lusitanistik», *Lusorama* 26, 1995, pp. 5-71; VASCONCELOS, José Leite de, *O Doutor Storck e a Literatura Portuguesa. Estudo Histórico-Bibliográfico*, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1910.

Júlia Garraio

T

TÁGIDES. Patronímico poético primeiramente cunhado em latim por André de Resende, com o sentido de «Ninfas do Tejo», e depois adotado por Camões, à semelhança do que sucedeu com o vocábulo *Lusíadas*. Está registado pela primeira vez na anotação 25 ao Livro II do poema *Vincentius, Leuita et Martyr*, no passo em que Resende, em nota ao vocábulo *Tagus* (Tejo), reclama para si a invenção: «*Tagus Lusitaniae fluuius est nominatissimus, a quo nos ausi sumus haec nomina deriuare: Taganus [...] . Item patronymicum femininum, Tagis, idis [...] . Nymphae etiam Tagides, nymphae Oceanitides omnes. Et Cistaganus, Transtaganusque [...]*. O poema dedicado a S. Vicente de Lisboa veio a lume no ano de 1545. Camões conheceu-o e nele se inspirou quando transpôs para o português os termos *Tágides* e (terras) *transtaganas* (este último relativo ao Alentejo). Segundo Maria Helena da Rocha Pereira, a palavra terá feito a sua entrada na Literatura Portuguesa na *Écloga I* (v. 187), de Camões, datável de 1554, ocorrendo igualmente na *Écloga III* (v. 39), não datável. Em *Os Lusíadas*, o vocábulo regista apenas duas ocorrências (I.4.1: «Tágides minhas», e V.100.4: «Tágides gentis»), tendo como sintagmas concorrentes as perífrases «ninfas do Tejo», «filhas do Tejo», «ninfas minhas», ou apenas «ninfas» associadas ao Tejo («o vosso Tejo»), ou mesmo «Camenas», antiga designação latina de ninfas inspiradoras. Dado que em Camões (como em Resende) o rio identifica o país, as Tágides camonianas são invocadas como entidades míticas especialmente vocacionadas para inspirarem o poeta na celebração dos heróis portugueses; o epíteto de «gentis» sublinha a sua predisposição favorável a essa celebração. Sendo divindades nacionais, mas integrando-se numa longa tradição clássica de ninfas inspiradoras, as Tágides dignificam o Tejo como representação da pátria e elevam-no ao domínio do simbólico.

BIBL.: NASCIMENTO, Aires A., «Mito e identidade: André de Resende, um catalisador de memória», *Mythos*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras, 2008, pp. 7-19; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «Musas e Tágides n'Os Lusíadas», *Camoniana Varia*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 107-120; RESENDE, André

de, *Vincentius Leuita et Martyr*, introdução de José Vitorino de Pina Martins, Braga, Barbosa & Xavier, 1981.

Virgínia Soares Pereira

TARRIQUE, Frei António. Terceiro revedor de obras de Camões. Subscreeve a licença da edição de 1598 das *Rimas*. Sousa Viterbo faz notar que as suas aprovações, «secamente redigidas, revelam um carácter pouco simpático e uma acanhada compreensão literária do sentimento artístico». Mas as líricas de Camões não lhe causaram sobressalto, pois declara apenas que nada têm «contra a Fé ou bons costumes», fórmula corriqueira do *placet* inquisitorial.

Artur Anselmo

TEATRO. Luís de Camões é dado como autor de três peças de teatro, quase indistintamente designadas por «autos» ou «comédias». Duas delas (o *Auto de Filodemo* e o *Auto dos Anfitriões*) foram publicadas em 1587, a terceira (o *Auto d'El-Rei Seleuco*) viria apenas a ser editada em 1645. O carácter póstumo da publicação prova assim, antes de mais, que, à semelhança do que acontecia com os textos líricos, também os textos teatrais quinhentistas não tinham acesso rápido e habitual aos prelos. Se a Lírica foi, desde sempre, tida como indispensável para uma avaliação global do legado camoniano (vindo até, mais recentemente, a superar, como foco de interesse, a própria Épica), já o Teatro foi sendo sistematicamente relegado para um plano secundário, quer em termos de edição (surgindo normalmente acantonado num terceiro volume, juntamente com as Cartas) quer em termos de fortuna crítica, beneficiando, até hoje, de muito menos atenção do que a restante obra camoniana. Esta situação explica-se, desde logo, por via do impacto excecional da Épica e da Lírica; resulta, por outro lado, da circunstância de a nossa dramaturgia quinhentista ter produzido, para além de Camões, outros nomes de primeira grandeza como Gil Vicente, Jorge Ferreira de Vasconcelos ou mesmo Sá de Miranda e António Ferreira. Por fim, decorre ainda de uma outra ordem de razões que não pode ocultar-se: a de, enquanto dramaturgo, Camões não ter conseguido alcançar níveis de

originalidade tão marcantes como aqueles que logrou alcançar nos outros modos literários que cultivou. A avaliar pelos temas que escolheu para suporte das suas peças (derivando, em geral, de um lastro já conhecido), dir-se-ia mesmo que Camões fez do Teatro mais uma demonstração de talento ou um ajustamento a circunstâncias conviviais e não tanto uma forma de afirmação artística, no mesmo plano da Épica ou mesmo da Lírica.

Ainda assim, as três peças atribuídas a Camões encerram alguns motivos de interesse, que importa ter em conta. Um desses motivos reside no contributo que esses textos podem dar para o conhecimento da globalidade da obra camoniana, corroborando ou explicitando a importância de determinados tópicos; outro motivo de interesse prende-se com a relativa especificidade de que se reveste cada peça quer em termos temáticos quer em termos técnico-formais. A este propósito, destaca-se, sobretudo, o curioso jogo de vozes que por vezes se institui, exprimindo algumas das contra-dicções que assinalam a obra camoniana a propósito do Amor, do Destino ou da própria Condição Humana, tal como o escritor a perspetiva ao longo de toda a sua produção. Por último, o teatro de Camões é digno de ser apreciado no contexto da dramaturgia portuguesa e peninsular de Quinhentos, na medida em que permite o estabelecimento de relações mútuas de franco interesse (é, sobretudo, o caso do diálogo, ainda pouco explorado, que mantém com as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos).

Sob o ponto de vista genológico, o teatro camoniano coloca alguns problemas de reconhecimento que permanecem por resolver. Alguns historiadores do teatro propendem para o aproximar do modelo da comédia renascentista, de ascendência italiana. Outros, apontam como mais lógica a filiação nas matrizes ibéricas, essencialmente assinaladas pela força modelar da *Celestina* (de Fernando de Rojas). Da análise global das três peças fica sobretudo a ideia de que o autor conheceu uns e outros modelos, sem ter tido a preocupação de fazer escolhas identificadoras. De facto, se pela explanação discursiva (servindo quase sempre a oposição conceptual) os autos de Camões lembram as comédias do Renascimento, a linearidade de ação e o número relativamente reduzido de personagens que nela participam, colocam o teatro camoniano no filão ibérico, justamente pautado por uma maior liberdade compositiva das figuras, maior realismo

discursivo e uma ação tendencialmente simplificada. De resto, embora não existam certezas quanto a este aspeto, é bem provável que a feitura do Teatro de Camões corresponda a uma fase relativamente precoce da sua produção. Ao contrário do que tem sido dito, porém, isso nada tem que ver com uma suposta incipiência teatral dos autos em apreço. Em boa verdade, o carácter marcadamente retórico que assinala o conjunto da sua dramaturgia deve ser lido à luz dos modelos que então prevaleciam, segundo os quais, a dicção, era, ela própria, geradora de teatralidade e de espetáculo.

A este propósito, A. J. Saraiva (um dos poucos investigadores que tomou em devida conta o contributo do Teatro para a apreciação global da obra camoniana) pôde mesmo delimitar, com acerto, um estilo **coloquial palaciano** (a par dos estilos **engenhoso** e **clássico**) caracterizável por uma certa sensorialidade e por um vivo realismo, que faz do teatro de Camões um repositório, de inegável interesse, tanto sob o ponto de vista da língua como sob o ponto de vista da própria civilidade palaciana. Estas características de estilo são, de resto, suportadas pela circunstância de os autos camonianos se afirmarem como convergência de tópicos de extração corrente, indiciadores de um vasto conhecimento dos meios cortesãos e populares, numa época em que uns e outros se relacionavam ainda num plano de contiguidade e não de oposição.

BIBL.: CAMÕES, Luís de, *Teatro Completo*, prefácio e notas de Vanda Anastácio, Lisboa, Caixotim, 2005; MENEGAZ, Ronaldo, «O *Auto de Filodemo*: o discurso antipetrarquista de Duriano», *Revista Semeiar*, Rio de Janeiro, PUC, 1 (1997), pp. 187-196; PEREZ PRIEGO, Miguel, *El Teatro en el Renacimiento*, Madrid, Ediciones el Laberinto, 2004; PICCHIO, Luciana Stegagno, «O teatro de Camões», *História do Teatro Português*, Lisboa, Estúdios Cor, 1969, pp.122-128; PINHO, Sebastião Tavares de, «Amar pela activa e amar pela passiva ou a dialéctica do Amor no *Auto de Filodemo*», *Decalogia Camoniana*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007, pp. 185-200; REBELLO, Luís Francisco, *Variações sobre o Teatro Camoniano*, Lisboa, Editorial Caminho, 1980; RODRIGUES, Maria Idalina Resina, «Anfitriões peninsulares quinhentistas», *Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Editorial Difel, 1991, pp. 519-568; id., «O teatro no teatro: a propósito de *El Rei Seleuco* e de outros autos quinhentistas», *Estudos Ibéricos. Da Cultura à Literatura (Séculos XIII a XVIII)* (2.^a ed.), Lisboa, ICALP, 1987, pp. 133-155; SARAIVA, António José, *Luís de Camões. Estudo e Antologia*, Mem Martins, Europa/América, 1972.

José Augusto Cardoso Bernardes

TEMPESTADE MARÍTIMA (Episódio da). Narrado entre as estâncias 70 e 84 do Canto VI d'*Os Lusíadas*, este é um episódio em que se entrelaçam os planos da viagem e do maravilhoso pagão. Do mesmo modo, neste passo da epopeia camonianiana convivem *topoi* da tradição retórica, usados para descrever idênticas procelas nas epopeias clássicas, com pormenores naturalistas que evocam um «saber de experiência feito»; uns e outros criam uma trama intertextual que associa os modelos de Homero, Virgílio, Ovídio, Lucano, Sêneca ou Ariosto a reminiscências homo-autorais, com particular destaque para a Elegia I *O Poeta Simónides, falando*, poema em que Camões deu ao tema da tempestade marítima «a sua primeira expressão» (PEREIRA 2007, p. 83).

Tratando-se do último dos perigos que a armada comandada por Vasco da Gama teve de enfrentar na sua viagem rumo ao Oriente, este episódio constitui uma espécie de peripécia que retarda o desenlace feliz proporcionado pelo avistamento da Índia, o qual ocorre imediatamente após o fim da tormenta: «Já a manhã clara dava nos outeiros / Por onde o Ganges murmurando soa, / Quando da celsa gávea os marinheiros / Enxergaram terra alta, pela proa. / Já fora de tormenta e dos primeiros / Mares, o temor vão do peito voa. / Disse alegre o piloto Melindano: / — Terra é de Calecu, se não me engano; // Esta é, por certo, a terra que buscais — / Da verdadeira Índia, que aparece;» (*Os Lusíadas*, VI, 92.1-8 e 93.1-2).

A tempestade tem a sua origem quando Baco, «[...] que na alma sente / As venturas que então se aparelhavam / À gente Lusitana [...]» (VI.6.5-7), desce do Olimpo, «Entra no húmido reino [...] / Daquele a quem o mar caiu em sorte» (VI.7.7-8) e insta Neptuno a convocar os demais deuses marinhos para que impeçam que a frota portuguesa venha a exceder, pelos seus feitos, a fama do próprio Tíoneu. Assim, enquanto «[...] a leda, lassa frota / Com vento sossegado prosseguia, / Pelo tranquilo mar, a longa rota» (VI.38.2-4), as deidades da água conluíam no sentido de que Éolo «Solte as fúrias dos ventos repugnantes / Que não haja no mar mais navegantes!» (VI. 35.7-8).

O processo narrativo engendrado pelo poeta permite ao leitor tomar conhecimento antecipado da tempestade que se aproxima, fruto da decisão malévola dos deuses reunidos em consílio, enquanto os navegantes entretêm as horas de vigília contando histórias de cavalaria, como a dos

«Doze de Inglaterra», recordada por Fernão Veloso. Cria-se deste modo uma «ironia diegética» potenciadora dos efeitos retóricos resultantes da articulação do plano da viagem com o plano da mitologia.

O episódio começa por referir a tranquilidade com que se prosseguia a viagem, para de seguida descrever, com grande realismo, o irromper da tempestade. Tal descrição alonga-se por nove estâncias, mais propriamente da estância 70 à estância 79, num discurso saturado de pormenores que revelam conhecimento direto da vida a bordo e dos perigos do mar. As referências à atividade frenética dos marinheiros, a abundância de vocabulário técnico relativo à arte de marear, a veracidade das reações daqueles que viam, de forma súbita e inesperada, as suas vidas ameaçadas, as próprias hipérboles utilizadas para dar conta dos efeitos da fúria dos ventos e das águas, são elementos que não deixam dúvidas quanto às fontes de que Camões se terá servido para descrever esta tempestade marítima: se, por um lado, neste relato se perscrutam marcas de intertextualidade com as epopeias de Homero e de Virgílio, nas quais o poeta colhe exemplos de uma «retórica do efeito arrepiante e sonoro» (CARVALHO 2003, s. n.), por outro, nele está igualmente patente um conhecimento prático das vicissitudes inerentes às grandes viagens marítimas que não pode senão porvir da experiência.

Nesta lógica de realismo, à descrição pormenorizada da tempestade segue-se uma prece emotiva de Vasco da Gama que, «Vendo [...] que tão perto / Do fim de seu desejo se perdia» (VI.80.1-2), invoca a «— Divina Guarda, angélica, celeste,» (VI.81.1) rogando-lhe que lhe poupe a vida e lhe permita antes morrer «Entre as agudas lanças Africanas» (VI.83.2) do que num naufrágio sem glória. O término da tempestade dá-se, porém, não como consequência desta súplica do Gama, mas por intervenção direta de Vénus, que, uma vez mais vindo em auxílio dos portugueses, determina que as «Ninfas amorosas» usem de todo o seu poder de sedução para acalmar a ira dos ventos.

Vários comentadores chamam a atenção para o facto de a tempestade referida neste Canto não ter fundamentação histórica. A sua inclusão na narrativa da viagem representaria, pois, «uma concessão à tradição épica, um embelezamento da narrativa» (PEREIRA 2007, p. 94). Ela é, no entanto, mais do que um mero artifício de estilo, um processo que permite sublinhar «a histórica sublimidade do acontecimento» (*ibidem*) da chegada

à Índia. Trata-se, em conclusão, de um episódio que, pese embora o seu valor documental traduzido pela autenticidade e realismo que se encontram na descrição do fenómeno atmosférico propriamente dito, adquire um valor simbólico enquanto «metonímia de toda a terrível e pungente história trágico-marítima» (CARVALHO 2003, s/n) protagonizada pelo povo português que o poeta glorifica nos comentários finais ao canto, afirmando: «Por meio destes hórridos perigos, / Destes trabalhos graves e temores, / Alcançam os que são de fama amigos / As honras imortais e graus maiores;» (VI.95.1-4).

BIBL.: CARVALHO, Mário de, «O Apito de Prata», *Os Lusíadas*, Lisboa, Ed. do jornal *Expresso*, 2003; PEREIRA, Maria Helena da Rocha, «A Tempestade Marítima d'Os Lusíadas. Estudo Comparativo», *Camoniana Varia*, Coimbra, CIEC, 2007; SOUSA, Manuel de Faria e, *Lusíadas de Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1972.

Micaela Ramon

TIPOGRAFIA PORTUGUESA NO TEMPO DE CAMÕES. Os primeiros passos da indústria tipográfica e editorial coincidem com a formação nuclear do capitalismo na economia europeia: a constituição de grandes massas de capital flutuante e a crescente multiplicação dos investimentos privados (bancos, sociedades comerciais, entrepostos) vão permitir a solução dos problemas emergentes do comércio livreiro. Mas os reflexos da entrada do grande capital na indústria do livro apenas farão sentir-se no século XVI, quando se dá a passagem do artesanato a formas mais sofisticadas de produção e comercialização. De início, é sob a forma de mecenato puro e simples que se promovem as edições de livros, e, portanto, são as fortunas particulares, ainda sem ligação efetiva aos meios de produção, que servem de apoio aos impressores. Isto explica, por exemplo, o relevo assumido pela imprensa hebraica nos primeiros anos da atividade tipográfica, facto ainda mais saliente se tivermos presente que, em alguns países, o uso da língua hebraica era contrariado por disposições legais explícitas.

Quando se tenta encontrar uma explicação racional para a prioridade das edições hebraicas sobre os livros de inspiração cristã (não tanto em termos de pura cronologia, mas sim por comparação das quantidades de obras publicadas na mesma época), são causas económicas as que saltam

imediatamente à vista: estavam nas mãos de judeus as maiores concentrações de capital, que não raro serviram, aliás, para acudir às dificuldades do erário público, como se verificou em Portugal em 1478; eram os judeus que dominavam as relações comerciais com o estrangeiro, circunstância decisiva para o abastecimento de papel; cabia-lhes, em muitos países, a cobrança dos rendimentos do Estado; pertencia-lhes a maior parte dos lucros auferidos com a prática da usura. Se a estas razões acrescentarmos os fatores de ordem espiritual, alicerçados na solidariedade entre as comunidades judaicas dispersas na Europa Ocidental, teremos encontrado uma explicação global para o seu avanço técnico na atividade tipográfica.

Certos traços dominantes do comércio livreiro entre os judeus encontram-se também presentes na sociedade cristã: a incapacidade financeira dos impressores não lhes permite prescindir do mecenato, e é graças à impressão de obras patrocinadas que alguns conseguem constituir um capital de investimento, utilizado posteriormente na edição de obras profanas. Na maior parte dos casos, as edições primitivas são suportadas ora pelas autoridades eclesiásticas ora pela coroa, mediante o processo corrente das encomendas a prazo. Atuando como simples executantes, os primeiros impressores não tinham responsabilidades na difusão das obras feitas por contrato com as autoridades, limitando-se a entregar aos clientes os exemplares acabados e deixando àquelas o encargo da distribuição e venda.

É impensável, assim, a existência, nos primeiros tempos da atividade tipográfica, de um comércio livreiro nos termos em que hoje o concebemos, porque não havia produção que justificasse a presença de agentes de difusão unicamente consagrados à venda de livros impressos. O centro da atividade comercial estava na oficina do impressor (se este, em decorrência da sua ocupação principal, era também livreiro), mas podia estar igualmente no espaço de atuação dos mecenas e patrocinadores.

Na sociedade cristã portuguesa dos fins do século XV e princípios do século XVI, os dois grupos mais significativos de agentes de difusão do livro impresso são, indubitavelmente, o das autoridades religiosas (bispos, cabidos, provinciais de ordens regulares, clérigos instruídos) e o dos próprios impressores. Vem a propósito lembrar o papel importante desempenhado nessa ação pelos prelados D. Jorge da Costa (em Braga) e

D. Diogo de Sousa (primeiro no Porto e depois em Braga), os provinciais frei João Álvares (da Ordem Beneditina) e frei João da Póvoa (dos Franciscanos Observantes), os frades do Convento de Xabregas (também da Observância) e outros membros do clero. Patrocinando edições impressas, estimulando o gosto pela leitura entre os padres regulares, organizando bibliotecas conventuais ou preparando e corrigindo textos para o prelo, esses homens criaram condições para o estabelecimento da arte impressória no meio eclesiástico, que era, pelas suas tradições culturais, o mais apto a compreender e acarinhar a nova indústria. Tornaram-se, assim, aliados naturais dos impressores ambulantes, que, vindos da Europa Central através da Alemanha, França e Espanha, chegavam a Portugal em busca de trabalho, fosse porque os atraía a perspectiva de um mercado novo fosse porque a expansão marítima portuguesa, alterando a rota europeia do comércio de produtos do Oriente, lhes prometia compensações suplementares.

O caminho da estabilidade. Pelos motivos apontados, Portugal oferecia aos impressores estrangeiros condições favoráveis ao êxito comercial. Depois de Valentim Fernandes (que trabalhou sozinho ou associado a outros alemães, nomeadamente Nicolau de Saxónia e Hermam de Campos), vieram estabelecer-se em Portugal o italiano João Pedro Buonhomini de Cremona e o francês Germam Galharde. Durante mais de quarenta anos (de 1519 a 1563), este seria o principal animador do comércio de livros, cabendo-lhe ainda, em 1529 e 1530, a tarefa de instalar a tipografia do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Contemporâneo de Galharde é o português Luís Rodrigues, em atividade desde 1539, o qual importou de Paris estampas, «carátules de letras» (isto é, caracteres de imprensa) e «outras cousas convenientes à impressam», tudo de tão boa apresentação como o que se usava na Itália, França e Alemanha, países — lembrava o próprio impressor — «onde mais esta arte floresce».

Além dos casos de importação de material tipográfico novo — que constituem, na primeira metade do século XVI, um autêntico luxo —, a situação mais vulgar era a da transferência das oficinas para mãos alheias, após a morte do seu proprietário inicial. Assim, em 1519, vemos Germam Galharde entrar na posse dos caixotins e xilogravuras que tinham pertencido a Valentim Fernandes; este facto pode levar-nos a supor que o impressor francês fora colaborador da oficina do mestre alemão, antes de

se estabelecer por conta própria. Seja como for, importa talvez recordar que Galharde estava não apenas familiarizado com a técnica tipográfica, mas também implantado no comércio livreiro. Aliás, nesta época, as duas funções (a de tipógrafo e a de livreiro) andavam intimamente ligadas, quando não confundidas.

No dia a dia, o trabalho fazia-se com lentidão, a maquinaria era rudimentar e a preparação profissional dos oficiais mecânicos da tipografia, de um modo geral, pouco mais que sofrível: em carta a D. João de Castro, datada de 1547, queixava-se André de Resende de que, tendo sido encarregado pelo cardeal D. Henrique de dirigir a edição de um *Breviário Eborense*, se instalara na oficina de Luís Rodrigues, porque — dizia ele — «só meio dia que lá nom vou, arruinam tudo». A pressa, o descuido, a deterioração dos prelos, gravuras e caracteres, a par de uma certa improvisação, eram o pão de cada dia em quase todas as oficinas: a este respeito, é paradigmática a nota inserta pelo impressor João Álvares na *Copilaçam das Obras de Gil Vicente*, em 1562: «Achar-se-ham neste livro algũs erros, assi de faltas de letras como também algũas mudadas; porem, sam tam conhecidos os erros que facilmente podera o discreto lector supri-los. E portanto se nam faz aqui errata delles, porque parece que ir buscar o erro ao fim do livro he cousa mui prolixa»...

A princípio, cada impressor era livre de publicar o que entendesse. Mas o aparecimento de edições-piratas (ou contrafações) cedo começou a criar problemas de concorrência, a reclamar dos Poderes Públicos uma intervenção disciplinadora: daí a concessão de *privilégios* de exclusividade, que surgem ainda no século xv e proliferam ao longo de toda a história do livro. (Em Portugal, o primeiro livro publicado «com privilégio» foi a *Glosa famosíssima sobre las Coplas de Dom Jorge Manrique*, de 1501.) As regalias de exclusividade eram geralmente limitadas a um determinado número de anos; exercidas de início, indistintamente, sobre obras antigas e modernas, foram mais tarde restringidas aos livros novos, em consequência dos frequentes protestos suscitados pelo monopólio da edição e venda de autores clássicos.

Do ponto de vista social, livreiros e impressores (juntamente com os encadernadores) gozam dos favores da Casa Real. A par do mecenato de D. Leonor, das honras concedidas por D. Manuel no alvará de 1508, da proteção de D. Catarina aos seus livreiros e encadernadores, é pacífica, em

meados do século XVI, a atribuição do estatuto de «ministros da sabedoria» a todos eles. Assim o declara um averbamento ao Compromisso da Irmandade de Santa Catarina de Ribamar, em 1557, por ocasião da entrega solene da Irmandade aos livreiros de Lisboa. A alma dessa conquista social fora Salvador Martel, cuja situação na corte — onde se movia com facilidade — lhe permitiu encontrar no confessor da rainha D. Catarina, o frade jerónimo Frei Miguel de Valença, um aliado poderoso.

BIBL.: ANSELMO, Artur, *Origem da Imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1981; id., *Estudar História do Livro*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997; id., *Livros e Mentalidades*, Lisboa, Guimarães Editores, 2002; id., *Ler É Maçada, Estudar É Nada*. Lisboa, Guimarães Editores, 2008.

Artur Anselmo

TRADIÇÃO CLÁSSICA NA OBRA DE CAMÕES (A). Que a Antiguidade Clássica é onnipresente na obra do nosso poeta maior — tanto na Épica como na Lírica e mesmo no Teatro — é uma das poucas afirmações que ninguém contesta. Tão-pouco se tem ousado negar que o seu conhecimento era direto, pelo que toca à parte latina. A este propósito, basta recordar a frase de José Maria Rodrigues sobre o seu «profundo conhecimento da língua latina, o qual não podia ser posto em dúvida, a não ser pelos ignorantes». Ainda mais longe foi, em tempos recentes, Costa Ramalho, ao afirmar que «Camões sabia Virgílio de cor». Sob o ponto de vista lexical, o facto está mais que comprovado pelo número de latinismos que introduziu na nossa língua. No mais recente e autorizado estudo sobre a matéria, o de Herculano de Carvalho, mesmo limitando-nos aos que ele denominou «latinismos insólitos» (distinguindo-os dos familiares) e não tendo em conta os adjetivos formados sobre nomes próprios, o seu número ascende a mais de uma centena, ao passo que dos por ele apelidados de familiares, só nas três primeiras letras do alfabeto se contam mais de quarenta ocorrências. Por outro lado, embora não se conservem livros de matrículas da Universidade de Coimbra relativos a essa época, tudo indica que o título de «bacharel latino» que lhe deu André Falcão de Resende na *Sátira a Luís de Camões* servia para designar uma pessoa culta (RAMALHO 2002, pp. 230-233).

Pelo que toca ao estudo do grego, a questão é mais complexa. E, desde o «é difícil provar que o não soubesse» (Epifânio) ao «se nada prova que o soubesse, também não é possível afirmar que o desconhecesse» (CASTRO 2007, p. 17), as posições dos melhores camonistas pouco têm oscilado. Lembre-se, em todo o caso, que na época provável da permanência de Camões em Coimbra (talvez até 1542) aí florescia o estudo dessa língua, facto que se comprova especialmente através das cartas de Clenardo. Por exemplo, na *Carta a Vaseu* (1535), fala da existência da imprensa do Colégio de Santa Cruz, onde não há só letras latinas, mas também gregas, e aconselha o seu colega a ir procurar Vicente Fabrício, que ensinava grego. Numa outra carta, a *Epístola aos Cristãos* (1537), refere o mestre flamengo o assombro com que assistiu, na sua passagem por Coimbra, a uma aula do mesmo helenista alemão, em que ele comentava Homero em grego, e os discípulos quase sempre o seguiam nesse idioma. Se confrontarmos estes dados com o regulamento do Colégio de Santa Cruz, que não permitia aos seus alunos senão o uso das duas línguas clássicas, porquanto «a todos he oprobrio falar salvo em a lingoa romana ou grega» (como se lê na *Descripçam e debuxo do mosteyro de Sancta Cruz de Coimbra*, 1540), verificamos que todos os dados concorrem para documentar o vigor desses estudos na Coimbra quinhentista. (Note-se, no entanto, que o nome do nosso épico não figura na lista dos 786 inscritos nesses colégios entre 1534 e 1540, que se conserva no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Núcleo Antigo 885.) Mas, lembre-se ainda que o elogio da língua grega se tornou um tópico das orações *De Sapientia* desde a ulissiponense *Oratio pro Rostris* de André de Resende (1534) à conimbricense de Belchior Beleago (1548) e tantas outras.

Que o conhecimento dos clássicos gregos por parte de Camões era notável, ninguém pode negá-lo. Dada, porém, a existência, desde cedo, de versões latinas de muitos desses autores (incluindo a dos Poemas Homéricos, por Lorenzo Valla, completada por Aretino, e dos *Moralia* e das *Vitae* de Plutarco), permanece a dúvida se ele os lera no original ou não. Um passo d'*Os Lusíadas*, IX.90, a que voltaremos depois, faz supor que sim. Além disso, algumas indicações, embora vagas, podem encontrar-se num elevado número de mitónimos, que ronda as duas centenas. Por exemplo, as Musas Helicónias vêm de Hesíodo, *Teogonia*, 23, e os nomes das Nereides, em número de cinquenta, do mesmo poema

(246-264), bem como, num total mais reduzido (trinta e três), da *Iliada*, XVIII.39-49. Nesta última epopeia figura Limnoreia, nome que não se encontra em Hesíodo, mas que na Écloga VI.236 (numeração de Costa Pimpão) de Camões é a amada de Alieuto. Escusado será lembrar a discussão da autenticidade do passo homérico referido (atetizado por Zenódoto e Aristarco) sobre a relação entre este catálogo e o de Hesíodo ou a possível ascendência a uma antiga tradição oral, aceite por muitos comentadores atuais. Mais importante para o nosso propósito é notar que quase todas as Nereides têm nomes falantes, relacionados com o ambiente marítimo a que pertencem, e que três deles não são nomes, mas participípios substantivados, dos quais dois figuram em terceiro e quarto lugar de um verso comum ao poema heroico e ao didático: *Doto te Proto te Pherousa te Dynamene te* (*Iliada*, XVIII.43 = Hesíodo, *Teogonia*, 248). Para o leitor habitual de Camões, salta aos olhos o último destes nomes falantes, que, ausente d'*Os Lusíadas*, tem muitas ocorrências nas *Rimas* — e falta em Virgílio e Ovídio. Não nos propomos aqui renovar as fantasias biografistas que se acumularam em volta do nome de Dinamene. Apenas queremos acentuar que a preferência por este nome poderá tomar-se por um indício de que o poeta conhecia o significado do helenismo: «a poderosa». Notemos, no entanto, que a ser autêntica a informação contida no manuscrito do Porto da *Década* VIII de Diogo do Couto, a «moça china», que o poeta trazia consigo e pereceu no naufrágio do rio Mecon, seria a inspiradora do famoso soneto *Alma minha gentil que te partiste*. Porém, o tema da amada morta nas águas só surge nítido nos sonetos 86, 101 e 106 da edição Costa Pimpão, ao passo que o nome em si é exclusivo do 101 e mais ainda de um outro menos citado neste contexto, o soneto 100 (*Quando de minhas mágoas a comprida*).

Se é isto o que sucede nos Sonetos, não deve porém omitir-se que ele figura também noutros géneros da Lírica, como a elegia *O poeta Simónides, falando*, onde em «o coro das Nereidas nos seguia» (73), nas quais vão, entre outras, «Melanto, Dinamene, com Ligeia» (78), e também a écloga VI, *A rústica contenda desusada*. Nesta última, imaginada entre um pastor e um pescador (apropriadamente denominados, por isso, Agrário e Alieuto), o primeiro refere três vezes o nome da sua amada Dinamene, qualificando-a de «branca» (74) e de «alva» (254), o que nos obriga a concluir que a jovem da écloga dedicada ao Duque de Aveiro não

é, necessariamente, aquela que muitos anos mais tarde lhe obcecou a memória. Para o ponto de vista que aqui nos ocupa, porém, o uso desse nome poderá tomar-se como um indício de que o seu étimo grego não era desconhecido do poeta.

Outro ponto a considerar seria o possível aproveitamento de trechos da *Epopéia dos Argonautas* de Apolónio de Rodes, poeta que era muito apreciado no Renascimento. A aceitar tal hipótese, teremos de supor que o conhecimento da obra teria de provir do original (impresso pela primeira vez em 1496), pelo menos enquanto não pudermos determinar a data da primeira versão latina, uma vez que o *Catalogus translationum et commentariorum*, que a Universidade Católica em Washington começou a publicar em 1960 e que já conta com mais de dez volumes, ainda não se ocupou deste autor.

A observação de um trecho das *Rimas* pode também fornecer algum contributo para tentar dirimir esta questão. Trata-se da Elegia VI, *Que novas tristes são, que novo dano*, onde figura o célebre epitáfio dos Espartanos caídos nas Termópilas. O texto de Simónides concentra tudo num dístico elegíaco referido em Heródoto VII. 228, e depois noutros autores («Estrangeiro, vai contar aos Lacedemónios que jazemos / aqui, por obedecermos às suas leis»). Cícero, por sua vez, traduziu-o em *Tusculanae disputationes*, I.101, alterando a ordem das palavras iniciais, embora mantendo toda a sobriedade e solenidade do original: *Dic, hospes, Spartae nos te hic vidisse iacentes, / dum sanctis patriae legibus obsequimur*. É esse, manifestamente, o texto seguido por Camões, embora intercalando um verso entre os dois da versão latina, em ordem a conservar a «terza rima» de Sannazaro: «Dirás, hóspede, que aqui jazemos / passado do inimigo ferro, enquanto / às santas leis da pátria obedecemos.» Se nos demorámos neste exemplo, foi só para chamarmos a atenção para um indício — possível, mas não decisivo — a ter em conta. Outros surgirão mais adiante.

De qualquer modo, esta discussão abre caminho a outra muito mais relevante, a das fontes clássicas da poesia de Camões. Na análise, aliás, não exaustiva, que nos propomos fazer, e sem entrarmos na questão do platonismo do soneto *Transforma-se o amador na coisa amada* e nas redondilhas *Sóbolos rios que vão*, teremos presentes dois princípios de grandes camonistas de diferentes épocas: que é necessário distinguir entre

reminiscências literárias e reminiscências fortuitas (EPIFÂNIO 1972, XXXI; CIDADE 1987, p. 125) e que a análise das fontes, além de ser metodologia positivista, não é caminho único (SILVA 1994, p. 134). Acrescentemos ainda que as semelhanças entre passos da Lírica e d'*Os Lusíadas* já ofereceram material a Bismut para elaborar uma longa lista de intertextualidades.

Principiando pelos géneros maiores contidos nas *Rimas*, não surpreende que as Elegias e as Éclogas acusem, a cada passo, maior presença dos modelos clássicos, sobretudo na primeira e na terceira Elegia (ambas pertencentes, note-se de passagem, à edição de 1595), dominadas por uma desalentada sensação de isolamento, onde a experiência pessoal se cruza e se ilustra com os paradigmas da Antiguidade. Assim sucede na composição marcadamente autobiográfica que é a Elegia I, que abre com a evocação de uma das versões do encontro entre Temístocles e Simónides, o poeta criador de «uma arte singular» que «lhe ensinava / a se lembrar de tudo o que fazia», ao que o vencedor de Salamina objetava que muito mais útil seria a invenção oposta. Bem se compreende que, séculos depois, um político igualmente castigado pela sorte, Cícero, tenha recordado esta história mais do que uma vez (*Academica*, II.1.2; *De finibus*, II.32.104; *De oratore*, II. 299 e 351). Mais adiante, a presença clássica volta com a reinterpretação da teoria pitagórica da metempsicose, a Fúria Alecto, o *locus horrendus* tradicional e o Letes do esquecimento. E principia a viagem para a Índia, onde não faltam ventos favoráveis (Éolo e Favónio), o auxílio de Neptuno, o coro das Nereides, com as várias designações de que já atrás vimos algumas. Até que surge o motivo (neste caso, real) da tempestade marítima (como em Ovídio, *Tristia*, I.2), sem omitir a referência astral ao Cruzeiro do Sul («Estrela Nova»), aos ventos contrários (Bóreas, Noto), aos raios de Vulcano lançados por Júpiter Tonante. Os mitos do além que a todos espera ocorrem novamente na lembrança dos que pereceram na expedição contra o rei de Chembe, que «passaram d'Estige as águas frias». Após um terceto que exalta o ideal de cavalaria, uma longa pausa em clave mantuana retoma o célebre elogio «dos lavradores bem-aventurados» do final do Livro II das *Geórgicas*, acrescido de ecos das *Bucólicas* («ali canta Títilo e Sileno»), para tudo terminar na obrigação de seguir «o fero Marte», até ser entregue «ao duro Radamanto».

Certamente anterior à Elegia I é a II, pois os lugares que o poeta avista ou percorre são os dos trabalhos de Hércules no extremo ocidental do Mediterrâneo («o altíssimo Calpe», o pomar das Hespérides, Anteu e Atlas). Termina com uma visão do além, onde não faltam «as negras águas do Cocito» e a música de Orfeu. Ora, os mitos escatológicos não escasseiam, tanto em autores clássicos como renascentistas. A referência ao tonel das Danaides, por exemplo, poderá vir de Ovídio, *Metamorfoses*, X.43-44, mas já o castigo de Salmoneu, que se lhe segue, ascende ao Canto VI da *Eneida*. E repare-se, de passagem, como também na Canção II, *A instabilidade da Fortuna*, as estrofes centrais terminam todas por uma comparação com supliciados míticos do além (Tântalo, Ixião, Tício, Sísifo), e que na Ode III, *Se de meu pensamento*, brilha o conhecido *topos* da suspensão das penas ante o sortilégio do canto de Orfeu.

Mais antiga do que estas é certamente a Elegia III, *O Sulmonense Ovídio, desterrado*, uma vez que se localiza nas margens do «puro, suave e brando Tejo». O motivo do desterro, que se tornara um tema literário nos poetas do século XVI (Fraga 2003:80), é, também aqui, fundamental. O modelo do exilado é, evidentemente, Ovídio, que encheu com as suas queixas a maior parte das suas Elegias (*Tristia* e *Ex Ponto*). Repare-se, logo de início, como o *topos* do clima inóspito, tantas vezes repetido pelo poeta latino, se condensa num único lexema, «aspereza»; e como o segundo terceto resume a dolorosa cena da separação da família, que ocupava toda a Elegia 3 do Livro I de *Tristia*. As queixas aos montes e às águas, a contemplação dos astros, os peixes e as feras, a dor do isolamento em terra estranha, só atenuada porque «sua doce Musa o acompanha / nos versos saudosos que escrevia», descendem de diferentes textos ovidianos, sobretudo dos *Tristia*. Esta consolação, porém, não parece senti-la o nosso poeta. E a elegia vai terminar com a previsão da «noite escura», onde de novo se avistam as «portas Tartáreas» e dois dos grandes supliciados, Tântalo e Tício, que sofrem penas inferiores às suas próprias.

As Éclogas, por sua vez, estão próximas de Virgílio, mas não deixam de acusar os novos modelos, como sucede na VI, *A rústica contenda desusada*, em que o poeta anuncia «o estilo vário, a nós novo» (de Sannazaro), «misturando o antigo Mantuano». E repare-se que, quando principia o canto amebeu, nas primeiras estrofes de cada um dos contendores se acumulam os mitónimos, ora para invocar as divindades

campestres e marítimas, ora para lembrar as metamorfoses a que por amor se sujeitaram. Diferente é o caso da Écloga VII, dos Faunos, que, como se sabe, reproduz a estrutura da I de Garcilaso. Sobre ela pensam alguns, talvez sem grande fundamento, que o modelo estaria na *VIII Bucólica* de Virgílio (que é um idílio farmacêutrio). Mas aqui o que verdadeiramente interessa é o paralelismo entre os sentimentos dos «semícapros deuses» e os pastores das outras composições no mesmo género. De estranhar, no conjunto das Éclogas, é que em nenhuma haja ecos da misteriosa *IV Bucólica* do Mantuano, que deu lugar a diversas imitações, bem como a díspares tentativas de descodificação. Mas aqui talvez a resposta possível seja uma só: o autor d'*Os Lusíadas* não acreditava já num regresso à Idade do Ouro.

Nada surpreende a presença do modelo horaciano nas *Odes*, particularmente na IX, *Fogem as neves frias*, que tomamos para exemplo, por nela convergirem motivos das chamadas «Odes da Primavera» do Venusino, I.4; IV.7; e, em menor escala, IV.12 (esta última notada já por Costa Ramalho 1992:157). O que se nos depara é uma harmónica combinação de motivos de cada uma: o desaparecimento das neves e do frio, à entrada da Primavera, o renovar da vida campestre, o retomar da navegação, as danças das Graças e das Ninfas. Em todas as três composições, o entusiasmo inicial afrouxa no decorrer da composição, até atingir uma perspectiva funesta ou proclamar a necessidade do famoso e também horaciano *carpe diem*. O mais interessante é que Camões, logo nas primeiras estâncias, combina elementos das três. E, se a primeira estrofe principia por uma versão quase literal de Horácio, *Odes*, IV.7, já as danças de Vénus e das Ninfas juntam elementos dessa com os de I.4 (e repare-se aqui como o movimento ágil das coreias no texto latino de I.4-7 é recriado no nosso poeta no verso 20). No entanto, nesta mesma ode, reaparece o mito, quase obsessivo para ele, de Diana e Actéon. Em Horácio IV.7, metade da primeira estrofe baixou já para o tom menor, que se escuta no particípio do futuro do verso 4 (*interitura*); o tema da caducidade da vida humana ocupa as duas últimas estâncias de I.4 e mais de metade de IV.7; não assim em IV.12, que se transforma num convite a um banquete. Curioso é notar que é desta mesma ode, e logo na segunda estrofe, que Camões, para aludir ao canto dos pássaros, o transpõe para o nível mítico de Procne e Filomela; e, ao terminar a ode, invoca, em duas

estâncias, as figuras de Diana e Hipólito e de Teseu e Piríto, tal como em Horácio IV.7. Entidades históricas ou tidas como tal vêm substituir, nos versos 41-42, heróis de Horácio IV.7. É assim que no poema português em causa emparelham um da gesta homérica (Heitor) e outro da latina (Eneias). Mas, nos sete versos seguintes, o esquema altera-se para dar lugar a um novo exemplo, aliás, muito célebre: o de Crespo e Sólon, narrado por Heródoto I.86.91, mas certamente tomado da difundida versão das *Vidas Paralelas* de Plutarco (*Sólon* 28). Entre este e o já referido final horaciano das duas últimas estrofes intercala-se, no entanto, a antevisão, de matriz cristã, dos versos 51-55.

Os exemplos poderiam multiplicar-se, mas há, pelo menos, mais um que merece especial atenção por mais do que um motivo: o da Ode VIII, ao conde do Redondo, a apresentar os *Colóquios dos Simples e Drogas* de Garcia de Orta — por sinal, a primeira obra camoniana a ser impressa, como é sabido. Aí se aproveita a tradição de Aquiles ter aprendido com o centauro Quíron a arte de curar, para desse modo solicitar o apoio do vice-rei da Índia para uma ciência que já não era estranha ao herói máximo e assim, associada aos grandes feitos bélicos de D. Francisco Coutinho, o tornar «semelhante ao Grego forte».

Outras odes, como a XI, *Naquele tempo brando*, são francamente inspiradas nas *Metamorfoses* de Ovídio, embora o texto latino seja «tratado apenas como fonte de informação» (FRAGA 2003, p. 166). Aliás, não será exagerado afirmar que o poema maior do Sulmonense está presente num número incontável de passos camonianos, especialmente nos Sonetos e nas Éclogas. Que o conhecimento daquela obra, não obstante a sua dimensão, se tinha tornado uma constante desde o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende está bem patente na conhecida cantiga do conde do Vimioso a Aires Teles: «Trareis todo decorado / o Metamorfoseos».

Tão-pouco estão ausentes d'*Os Lusíadas*. Mas outras leituras e reminiscências também surgem na nossa epopeia maior. Dos inúmeros exemplos apontados pelo agora reabilitado Faria e Sousa, muitos foram aceites por Epifânio; outros foram acrescentados, nem sempre com razão, por estudiosos contemporâneos. Entre os casos dubitativos, não pode deixar de apontar-se o das epopeias dos Argonautas, com base no motivo comum da viagem por mares perigosos e desconhecidos. Tanto em relação ao modelo grego (Apolónio de Rodes) como ao romano (Valério Flaco),

para além do tema, têm-se posto em relevo as alusões aos Míniás (os Argonautas) e a procura do velo de ouro, que efetivamente figuram n' *Os Lusíadas* (I.18; IV.83; VI.31; IX. 64). Depois da insistência nesta teoria por parte de António Salgado Júnior (1950-1951), Kurt Reichenberger (1969), Houwens Post (1960), outros estudiosos puseram em dúvida a pertinência do modelo grego e insistiram exclusivamente no romano. Mesmo deste último, um estudo como o de Joaquim Lourenço de Carvalho (1970) contradiz, com certa razão, a maior parte dos passos dados como exemplificativos.

Note-se que outras epopeias latinas têm sido apontadas, desde Faria e Sousa, como modelos ocasionais da nossa. Entre essas contam-se a *Farsália* de Lucano e a *Tebaida* de Estácio e o bem mais tardio Claudiano. Assim, n' *Os Lusíadas*, II.57.2-6 (partida de Mercúrio para cumprir as ordens de Júpiter), Faria e Sousa cita Virgílio, *Eneida*, IV.239-246, acrescentando-lhe Estácio, *Tebaida*, I.304-305 e ainda Claudiano, *Rapto de Prosérpina*, I.77-78, quando estes dois últimos, muito mais breves, só se distinguem pela referência comum ao «galero».

Um outro exemplo de Lucano II.583-584, também apontado por Faria e Sousa e aceite por Epifânio, esse contém, de facto, numerosas reminiscências da *Farsália*, tomadas do momento em que Pompeu se revê nas suas muitas vitórias militares alcançadas em longes terras. O texto d' *Os Lusíadas*, sob a forma de apóstrofe ao general romano, retoma a enumeração dos lugares e dos povos, por vezes quase literalmente (e. g. *gelidas/a Phasidos undas Arctos habet* e «o rio Fásis... o Bootes gelado»). Menos prováveis são, entre outros, os exemplos apontados do teatro de Séneca.

Diferente é o caso, desde sempre reconhecido, da relação com as maiores epopeias da Antiguidade, nomeadamente com a *Odisseia* e a *Eneida*, sobretudo com esta última. Poemas de viagem marítima, onde se sofrem tempestades e desvios da rota, encontros com figuras estranhas e, no caso do modelo virgiliano, não uma história de fuga, como já impensadamente se tem qualificado, mas uma obra de missão, que tem de ser cumprida a todo o custo. Assim é que, enquanto o Jasão de Apolónio de Rodes aparece muito preocupado e são os companheiros que o exortam a prosseguir (Canto I) e o de Valério Flaco é dominado pelo medo e pela

ansiedade (I.693-699), Eneias é o chefe que «simula no rosto a esperança, no fundo do coração oculta a dor» (I.209).

Partido de Troia como ele (embora entre os vencedores) fora igualmente Ulisses, o «homem de mil expedientes, que andou errante por muitos lados», que a invocação da *Odisseia* pede à Musa que celebre. Diversamente, na *Eneida*, os feitos de armas do seu herói (*arma virumque cano*) encaminham-se, através de incontáveis sofrimentos, para a fundação da raça latina e de «da alta Roma as muralhas».

Na proposição d'*Os Lusíadas*, as primeiras palavras quase decalcam as do poema latino, mas a passagem ao plural do objeto maior da celebração — «os barões assinalados» — só por si anuncia que o herói não vai ser apenas Vasco da Gama (ele será um dos muitos heróis, não o herói, como escreveu Aguiar e Silva) e que o teatro da ação abrange os que «passaram ainda além da Taprobana». Saliente-se que a chegada dos Portugueses a Ceilão, a ilha que era tida por pertencente a outro mundo, foi celebrada em Roma perante o Papa Júlio II (RAMALHO 1981, pp.13-14). O motivo *cedat*, que abre a estância 3, esse, ascende a uma celebrada elegia de Propércio (II.34.65-66), onde se afirma que a epopeia virgiliana vai fazer recuar a *Iliada*.

Nesta estrofe há, todavia, outra observação a fazer, uma vez que usa um princípio estrutural que já foi detetado por Reichenberger, que o considerou estabelecido pelas *Vidas Paralelas* de Plutarco: o de contrapor um modelo grego a um romano. A verdade é que o processo é frequente nos nossos poetas renascentistas, sobretudo Sá de Miranda e António Ferreira, e se torna uma prática característica n'*Os Lusíadas*. Precisamente a estância 3 acumula dois exemplos (o «sábio grego» e o «Troiano», Alexandre e Trajano). Outros poderiam apontar-se, mas talvez os mais significativos sejam os da estância 87 do Canto V, toda ocupada por perífrases alusivas aos dois maiores poetas do mundo antigo, sem os nomear, e ocupando cada uma metade dessa estância: «Esse que bebeu tanto da água Aónia, / Sobre quem tem contenda peregrina, / Entre si, Rodes, Smirna e Colofónia, / Atenas, Ios, Argo e Salamina; / Essoutro que esclarece toda Ausónia, / A cuja voz, altíssima e divina, / Ouvindo o pátrio Míncio se adormece, / Mas o Tibre co som se ensoberbece».

O mesmo sucede, mas agora limitado à primeira metade de X.8, ao usar o chamado esquema de superação, no momento solene da revelação da

máquina do Mundo: «Matéria é de coturno, e não de soco, / A que a Ninfa aprendeu no imenso lago: / Qual Iopas não soube, ou Demodoco, / Entre os Feaces um, outro em Cartago».

Outros exemplos na mesma área podem ler-se em IV.53, VIII.97, X.21. Mas não menos esclarecedor é o final do Canto V, até porque se lhe junta o já referido esquema de superação, bem como a segunda metade da estrofe 19 do Canto X, em que Tétis prenuncia os feitos de Duarte Pacheco Pereira, o Aquiles lusitano, com estas palavras: «Nenhum claro barão no Márcio jogo, / Que nas asas da fama se sustenha, / Chega a este, que a palma a todos toma, / E perdoe-me a ilustre Grécia ou Roma».

É certamente significativo que a invocação do poema seja feita às Tágides, mitónimo criado, como é sabido, por André de Resende, também presente nas *Rimas* (Écloga I.187, onde são vistas em contraposição com outras ninfas, as Oréades). Sem nome próprio, também se invoca o favor das Ninfas do Tejo e do Mondego (*Os Lusíadas*, VII.78). Noutros passos, é, à maneira clássica, Calíope (III.11; V.99; X.8), «grão rainha das Musas», ao delinear um grande quadro histórico. Um exemplo diverso, em que a Calíope se associam «as filhas do Tejo», é o já referido final do Canto V, ao concluir a famosa diatribe contra os grandes homens de armas que, ao contrário dos heróis da Antiguidade, não valorizam a arte poética. Recorde-se ainda um exemplo culturalmente muito significativo, que ocorre na Écloga III.39, em «Tágides Camenas», onde o neologismo resendiano assume a função de adjetivo para qualificar o antigo nome latino das Musas, usado por Lívio Andronico e outros poetas arcaicos, mas que ainda figura em Virgílio, *Bucólicas* III.59 (e que o próprio Camões utiliza em relação com o nome do pastor da primeira *Bucólica*: «de Títiro as Camenas»).

Voltando à abertura da epopeia, diremos que, para a dedicatória, se tem apontado mais do que um modelo antigo. Mas já Faria e Sousa reconheceu a iniludível marca virgiliana saída de dois passos das *Geórgicas*, I.16.5-8 (este imitado também por Tasso) e I.18.8, moldados, respetivamente, em I.31 e I.42 da dedicatória desse poema didático latino a Augusto (poema cujos ecos já pudemos ouvir anteriormente a propósito do final da Elegia I).

A presença dos deuses olímpicos, nos seus consílios e dissidências, bem como as suas formas de atuação, são tradições clássicas que todos

conhecem. A semelhança entre a intervenção de Vénus junto do pai e a profecia que se lhe segue, bem como a mensagem levada por Mercúrio, em *Eneida* I.227-304, há muito é vista como o arquitexto d'*Os Lusíadas*, II.33-57.

Esse é, como disse Aníbal de Castro (2007, p. 231), um dos três grandes episódios em que assenta a estrutura do poema. Outro é o de Adamastor e o último o da Ilha dos Amores. Outros menores se intercalam entre estes, dois com base histórica, nos Cantos III e IV (o de Inês de Castro e o do Velho do Restelo, embora sobre este haja diversas interpretações) e outros dois no Canto VI (o Consílio dos deuses marinhos e o cavaleiresco episódio dos Doze de Inglaterra). Recorde-se também o motivo do aparecimento de um ou mais rios em sonhos, a impor um destino: o Tibre a Eneias em *Eneida*, VIII.30-67, e o Indo e o Ganges a D. Manuel (*Os Lusíadas*, IV.68-75).

Central, quer literária, quer mesmo geograficamente, é o episódio da passagem do Cabo da Boa Esperança (V.37-61). Muito se tem recorrido sobre ele, desde Faria e Sousa aos mais recentes estudiosos, a começar pelo nome do gigante, cuja proveniência se tem procurado em autores tardios, como Claudiano (que em *Gigantomachia*, 101 descreveu um Damastor) e Sidónio Apolinar (o primeiro a usar, em *Carmina* 15, Adamastor), sem falar da *Officina* de Ravísio Textor, que se supõe que Camões teria sempre à mão. Depois de discutir as explicações aventadas por diversos estudiosos, Costa Ramalho (1980, pp. 27-33) observa que o nome do gigante figurava já com esta última forma no Dicionário Latino de Nebrija, em uso no nosso país desde 1545, com abonação em Claudiano. Em todo o caso, a forma que se encontra na moderna edição deste poeta, por Platnauer, continua a ser Damastor.

A alternância de motivos de ordem histórica, geográfica, mitológica, neste conhecido episódio tem sido notada por todos os melhores comentadores. A passagem do plano real ao mítico é uma constante. Se, na primeira e segunda estâncias, são contados fenómenos próprios da atmosfera da região, logo a terrível visão é comparada com uma das grandes maravilhas do mundo antigo, o Colosso de Rodes. Por outro lado, os seus traços físicos aparentam-no ao Polifemo da *Odisseia* e da *Eneida* (RAMALHO 1980, pp. 37-41; 1992, p. 90). Ocupadas as sete estâncias seguintes pelas profecias relativas à história trágico-marítima, eis que a

última da série, a do naufrágio de Sepúlveda, termina com uma doutrina que viria talvez dos pré-socráticos, a qual é referida como preexistente em Platão, *Górgias*, 493a e é retomada no *Sonho de Cipião* (CÍCERO, *De Re Publica*, VI.14): «as almas soltarão / da fermosa e misérrima prisão» (V.48). À pergunta do Gama sobre a sua identidade (V.49), responde «o monstro horrendo» com a sua própria história, mas, antes disso, ouvimos a indireta apologia da coragem lusitana, na série dos grandes nomes da ciência grega e romana (Ptolomeu, Pompônio, Estrabão, Plínio) que nunca atingiram tão vasto saber. Logo a seguir, o regresso ao plano mitológico, identificando-se como um dos «filhos aspérrimos da Terra». Note-se que, dos três outros gigantes mencionados, nenhum coincide com os de Hesíodo na *Teogonia*, ao passo que Egéon (Egeu) figura em *Iliada*, I.404, com o epíteto *hekatoncheiros*, a que o latinismo «centimano» dá perfeita equivalência; diferentemente de Virgílio, *Eneida*, X.565-566, que emprega a perífrase «a quem atribuem cem braços e cem mãos». No entanto, a forma latina *centimanus* aparece em Horácio, *Odes*, II.17.14, aplicada a um dos gigantes (exemplo mencionado por Epifânio, que também cita Ovídio, *Metamorfoses*, III.303). O motivo da paixão pela nereide Tétis, que termina numa desilusão cruel («crendo ter nos braços quem amava, / abraçado me achei c'um duro monte»), não conduz, porém, a um suplício nos infernos, como habitualmente, mas decorre no plano geográfico, uma vez que ele sofre nova metamorfose (transformação no Cabo Tormentório), onde a pena resulta de o andar «Tétis cercando destas águas» — ou seja, próxima e inacessível ao mesmo tempo, como sucedia numa das variantes do mito de Tântalo. Se a conversão num monte encontra o seu modelo na história de Atlas, rei da Mauritânia, narrada por Ovídio, *Metamorfoses*, IV.655-661, como sugeriu Faria e Sousa (conjetura que Epifânio considerou muito provável), teríamos uma simetria perfeita entre os dois extremos do continente africano. Porém a única semelhança que poderá encontrar-se reside na altura desmedida da figura submetida à metamorfose. O processo operacional é, no entanto, bem diferente e falta por completo a humanização que se verifica em Adamastor («c'um medonho choro»). O desfazer da nuvem negra (*Os Lusíadas*, V.60.3) articula de novo o plano real com o mítico, encerrando assim o episódio. A estância seguinte, por sua vez, principia por descrever em termos míticos

o nascer do Sol, e, em termos reais, a vista do acidente geográfico (*Os Lusíadas*, V.61.1-4).

Mais complexo e não menos discutido é o episódio da Ilha dos Amores que, para além de numerosas tentativas de localização geográfica, que não interessa discutir aqui, já tem sido dado como inspirado por diversas fontes literárias, desde os jardins de Alcínoo da *Odisseia*, VII.112-132, à ilha de Lemnos de Apolónio de Rodes II.311-356 (onde em vez de belas ninfas os Argonautas se unem com mulheres que haviam assassinado os maridos), às *Metamorfoses* de Ovídio, aos Campos Elísios da *Eneida* — para além de modelos da Idade Média e da Renascença Italiana. Quanto ao Canto VI da *Eneida*, parece fora de dúvida que ao modelo das profecias de Anquises sobre os heróis romanos corresponde o das de Tétis sobre os futuros feitos dos Portugueses. Registemos, além disso, que a leitura simbólica do episódio é a única possível e que todo ele é informado pela conceção neoplatónica do amor (SILVA 1994, p. 136).

Observe-se ainda que, logo à partida, à alegria da perspectiva do «prazer de chegar à pátria cara» (IX.17) se segue a intervenção de Vénus que «[...] determina / O ter-lhe aparelhada, lá no meio / Das águas, algũa ínsula divina,» (IX.21), onde «[...] as aquáticas donzelas / Esperam os fortíssimos barões» (IX.22). E aqui a narrativa interrompe-se de modo significativo na estância 23, que aponta claramente para a fonte virgiliana — a receção de Eneas em Cartago, no final do Canto I da *Eneida*. Aí se insere em três estâncias (27, 28, 29) o que Aguiar e Silva (1994, p. 157) define como «um elemento fundamental para a caracterização da mundividência camoniana — o tema do desconcerto do mundo» (partindo do mito de Actéon, tido como advertência ao rei). Tem-se notado a presença da conceção evemerista das divindades pagãs, que sobressai nas estrofes 90 e 91. Mas também valerá a pena acentuar que nos versos finais da primeira dessas estrofes resplandece o conceito grego de *arete*, aqui concretizado em «obras valerosas», que exigem um «trabalho imenso que se chama / caminho de virtude, alto e fragoso, / mas, no fim, doce, alegre e deleitoso». Ora a doutrina da superioridade da ação sobre a inércia foi expressa pela primeira vez em Hesíodo, *Trabalhos e Dias*, 289-292, e muitas vezes retomada por outros poetas, inclusive Simónides, fragmento 74 Page. Note-se, porém, que, dos muitos clássicos e renascentistas que Faria e Sousa aponta (e de que Epifânio apenas retomou Horácio, *Odes*,

II.24.44), nenhum texto está tão próximo do lusitano como o do poeta ascreu, não só na tradução por ele referida, mas no original grego.

Que o Canto X, o mais extenso de todo o poema, contenha, além da previsão dos feitos dos Portugueses no Oriente, a descrição da máquina do Mundo é facto muito conhecido, mas não menos discutido. Tal como sucede no início do Canto III, quando se vai narrar «o que contou ao Rei o ilustre Gama», agora é de novo invocada Calíope para inspirar a celebração de feitos ainda mais notáveis do que os da *Odisseia* e da *Eneida*. Neste catálogo de heróis, ocupam lugar cimeiro os feitos de Afonso de Albuquerque, sem que essa glória impeça de censurar a crueldade por ele praticada para com Rui Dias, pondo-a em contraste com a magnanimidade de Alexandre e de Ciro em casos semelhantes. Esta pequena digressão inclui mais dois exemplos da Antiguidade, um narrado por Plínio, outro por Xenofonte, mas ambos possivelmente divulgados pelas habituais fontes difusoras de Ravísio Textor e Rhodigino (Epifânio).

Segue-se a descrição da máquina do Mundo, que vai ocupar toda a parte restante do Canto X até ao regresso dos navegantes, que levam «a companhia desejada / das Ninfas, que hão-de ter eternamente» (143-144) e ainda as estâncias finais do poema, que já têm sido consideradas um eco ainda mais desiludido da fala do Velho do Restelo.

Mas um dos aspetos que aqui importa considerar é que esta conceção do Universo é, de forma desconcertante para quem conhece a história da Ciência, não um sinal de atraso, mas mais um exemplo da preocupação do poeta em exaltar a novidade dos descobrimentos portugueses. Tal preocupação é expressa em diversos lugares do poema, a principiar pelo contraste entre a tradição mitológica transmitida, entre outros, por Ovídio, (*Metamorfoses*, II, 401-530), segundo a qual Juno pedira a Tétis e ao Oceano que Calisto e seu filho Arcas, depois de transformados nas constelações das Ursas, não pudessem banhar-se no mar, e a realidade astronómica observada depois de passar o Equador (*Os Lusíadas*, V.15): «Vimos as Ursas, a pesar de Juno, / Banharem-se nas águas de Neptuno». Os dados novos no domínio da astronomia, da botânica, da medicina, sucedem-se, e sobre a sua presença n'*Os Lusíadas* se têm escrito livros inteiros. Exaltavam-nos também os nossos grandes cientistas do século XVI, como Pedro Nunes e Garcia de Orta. É deste último, precisamente o autor do livro para o qual Camões compôs a já referida Ode VIII, a frase:

«Digo que se sabe mais em um dia agora pelos Portugueses do que se sabia em cem anos pelos Romanos.» É também por Garcia de Orta que somos informados de que um vice-rei da Índia tinha consigo uma versão castelhana de Plínio. E aqui temos uma resposta para a pergunta que muitos têm feito: como era possível que Camões retivesse na memória tantos factos históricos e geográficos, se compôs a maior parte do poema no Oriente (o texto seria depois revisto na Ilha de Moçambique, onde Diogo do Couto o encontrou), conforme se deduz da célebre estância X.128 («[...] os Cantos que molhados / Vêm do naufrágio triste e miserando, Dos procelosos baixos escapados»)? Outros dados sobre a cultura existente em Goa se podem extrair da presença do Colégio de São Paulo, o segundo dos que os Jesuítas fundaram em território português, e do facto de nessa mesma cidade, onde foram impressos os *Colóquios dos Simples e Drogas*, se terem efetuado espetáculos teatrais em latim.

Voltando à descrição da «Grande Máquina do Mundo», ela é feita, como todos sabem, segundo o sistema de Ptolomeu, que, tal como outros grandes astrónomos da Antiguidade, não aceitara a teoria heliocêntrica, proposta pela primeira vez por Aristarco de Samos (séculos IV-III a. C.). Defendida por Copérnico no seu tratado (1543), só em 1609 veio a ser fundamentada por Kepler, que descobriu que as órbitas dos planetas são elípticas e não circulares, eliminando assim as dúvidas subsistentes.

Repare-se ainda na estrofe 80, em cujo final Tétis acentua: «Quem cerca em derredor este rotundo / Globo e sua superfície tão limada, / É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende, / Que a tanto o engenho humano não se estende.» E aqui podemos facilmente detetar a origem clássica desta frase: o *Timeu*. Sendo este o diálogo platónico mais emblemático no século XVI (recorde-se que é esse o livro que o filósofo traz na mão no centro do grande fresco da Escola de Atenas por Rafael), compreende-se que as suas doutrinas fossem muito citadas já na Antiguidade (Plutarco consagra-lhes algumas das suas *Questões Platónicas* e o tratado *Sobre a Geração da Alma no Timeu*). E lembre-se que, como já notou Costa Ramalho (1992: 120-131), aquela frase está também em Cícero, *De natura deorum* I.12.29-30.

Pela via ciceroniana (*De oratore* II.18), vem também aquela advertência a D. Sebastião na estrofe 153, lembrando-lhe a história de Aníbal a escarnecer do filósofo peripatético Formião, que prelecionava, perante ele,

sobre as artes bélicas. E, novamente com a mediação do Arpinate, agora do *Pro Archia* 24, termina a epopeia.

Muitas outras reminiscências clássicas podem ser apontadas n'Os *Lusíadas*. Mas, tratando-se de um poema de viagem, terá de dar-se algum relevo ao motivo da tempestade marítima, que, como era de esperar, é um *topos* que ascende aos erros de Ulisses. Com efeito, na *Odisseia* encontram-se nada menos de três (V.287-463; IX.67-81; XII.397-409). Destas, é a primeira a mais extensa e a mais influente na nossa epopeia, bem como a que se tornará o arquitexto das que se lhe seguem (e.g. *Eneida*, I.81-156; *Metamorfoses*, XI.410-748; *Farsália*, V.597-677). Quanto às *Metamorfoses*, evidenciam-se apenas, em VI.77, a recordação da transformação de Céix e Alcíone em aves, depois de aquele ter sido vítima da tormenta em VI.80 («o mar até ao inferno aberto»), uma condensação tirada do poema de Ovídio; também os dois versos finais de VI.78 aludem, numa perífrase, a Deucalião e Pirra, cuja história consta do Canto I da mesma obra. Mas os grandes modelos são o da *Odisseia* e da *Eneida* nas três partes que podem distinguir-se neste tipo de episódio: o desencadear da tempestade; a fala do herói; o apaziguamento. Há, no entanto, diferenças fundamentais: na *Odisseia* temos um Ulisses solitário, perseguido pela cólera de Poséidon, que perdeu já todos os seus companheiros, a quem acode a divindade Ino Leucoteia, tendo como adjuvante à distância Atena, a patrona de sempre; o rei de Ítaca alcança a terra firme e adormece, extenuado, num leito de folhas de oliveira. Na *Eneida*, as naus são abatidas pelos ventos e os poucos que se salvam conseguem alcançar a costa mais próxima; Neptuno é aqui o adjuvante, enquanto Juno fora o oponente. N'Os *Lusíadas*, é Baco o oponente; o papel de adjuvante cabe a Vénus, que tem como apoiantes as Ninfas coroadas de rosas. Oponentes eram em todos os poemas, como não podia deixar de ser, os ventos. E em todos há um momento central, o das lamentações do herói. Se as de Ulisses (V.306) recebem uma equivalência quase literal nas de Eneias (o famoso *o terque quaterque beati* de I.94), o d'Os *Lusíadas* transfere a amarga evocação dos caídos em Troia para um conceito histórico assente em base cristã. Em vez da recordação daqueles a quem coube perecer sob as ilíacas muralhas, temos agora os que tombaram «entre as agudas lanças africanas», «enquanto fortes sustiveram / a santa Fé nas terras mauritanas». Outra diferença significativa é o relevo dado às

manobras náuticas ante o perigo, logo no começo do episódio, onde é evidente a experiência pessoal, ainda que o modelo de Ariosto esteja também próximo, como observou Faria e Sousa. Outra diferença a apontar reside ainda no monólogo do herói em meio da tempestade, uma vez que o d' *Os Lusíadas* principia por uma prece à Divina Guarda. Este é, pois, mais um exemplo de como a questão da confluência entre o maravilhoso pagão e o maravilhoso cristão pode considerar-se definitivamente ultrapassada.

Quanto ao teatro de Camões, das três peças conservadas, duas são de tema clássico bem conhecido: *O Auto Chamado dos Enfatriões* e a *Comédia d'El Rei Seleuco*. No entanto, se a primeira tem como modelo o *Amphitruo*, a mais imitada das comédias plautinas, e a segunda uma célebre história contada por Plutarco, *Demétrio*, XXXVIII, ambas adotam a estrutura do auto peninsular e nelas o castelhano é por vezes falado por algumas figuras, como Sósia e Mercúrio nos *Enfatriões* e o físico e o respetivo moço em *El Rei Seleuco*. Esses processos são usados para obter efeitos cômicos, tal como o são as intervenções de numerosas personagens alheias aos modelos clássicos. Por outro lado, o extenso prólogo dito por Mercúrio para apresentar o *Amphitruo* de Plauto, em que se anuncia uma promessa de adaptação ao gosto do público, de uma tragédia a uma tragicomédia, esse falta por completo na versão portuguesa.

Pode dizer-se, em síntese, que na obra de Camões a presença da Antiguidade Clássica é uma constante. No que toca à Lírica, é sensível a todo o momento, para além da leitura dos renascentistas castelhanos e italianos, o modelo latino, sobretudo de Virgílio, Horácio e Ovídio. Quanto à Epopeia, pode afirmar-se que são fugidias as lembranças dos poemas dos Argonautas, da *Farsália* de Lucano e de outros menores. A proximidade de Homero e Virgílio parece incomparavelmente mais acentuada, em especial a do Mantuano, que ocasionalmente abrange também as *Geórgicas*. Mas é fácil de compreender que a missão de Eneias, que havia de abrir caminho à fundação das «muralhas da alta Roma» (I.7) e do maior império então conhecido, anunciado por Anquises nos Campos Elísios (Canto VI) era o modelo natural de uma epopeia quinhentista, que enaltecia, não uma só figura, mas toda aquela linhagem de heróis que se perfila na profecia de Tétis na Ilha dos Amores e se sucede no cenário de um mundo até aí quase desconhecido. O que fora a *Eneida* para o mundo antigo, foram-no *Os Lusíadas* para o mundo moderno.

BIBL.: 1. **Edições comentadas:** *Obras Completas*, ed. CIDADE, Hernâni (Lisboa, Sá da Costa, 5 vols., 1962); *Sonetos*, ed. BERARDINELLI, Cleonice (Lisboa-Paris-Rio de Janeiro, 1980); *Rimas Várias*, ed. FARIA E SOUSA (Lisboa, Imprensa Nacional, reimpr. 1972, 2 vols.); *Rimas*, ed. COSTA PIMPÃO, A. J. (Coimbra, Almedina, 1994); *Os Lusíadas*, ed. EPIFÂNIO DA SILVA DIAS, AUGUSTO da (Rio de Janeiro, Ministério da Educação e da Cultura, reimpr. da segunda ed., 1972); *Lusíadas*, ed. FARIA E SOUSA (Lisboa, Imprensa Nacional, reimpr. 1972, 2 vols.); *Os Lusíadas*, ed. COSTA PIMPÃO, A. J. (Lisboa, Imprensa Nacional, 1972); *Os Lusíadas*, ed. SARAIVA, António José (Porto, Figueirinhas, 1978); *Teatro Completo*, ed. ANASTÁCIO, Vanda (Porto, Caixotim, 2005).

Estudos: BISMUT, Roger, «Plaidoyer pour Dynamène», *Bulletin des Études Portugaises*, 3, 1969, pp. 89-93; id., *La Lyrique de Camões*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970; CARVALHO, J. G. Herculano de, «Contribuição de *Os Lusíadas* para a Renovação da Língua Portuguesa», *Estudos Linguísticos*, Coimbra, Coimbra Editora, 1984, vol. III, pp. 77-123; CARVALHO, Joaquim Lourenço de, «Camões e Valério Flaco», *Euphrosyne*, N. S., IV, 1970, pp. 195-200; CASTRO, Aníbal de, *Páginas de Um Honesto Estudo Camoniano*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; CIDADE, Hernâni, *Camões, o Lírico e o Épico*, Lisboa, Presença, reed. conj., 1987; FERNANDES, Raul Miguel Rosado, «Camões et l'héritage classique», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV, 1980, pp. 3-24 = *Em Busca das Raízes do Ocidente*, Lisboa, Alcalá, 2006, vol. I, pp. 547-569; FRAGA, Maria do Céu, *Camões: Um Bucolismo Intranquilo*, Coimbra, Almedina, 1989; id., *Os Géneros Maiores na Poesia de Luís de Camões*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2003; GONÇALVES, Francisco Rebelo, *Dissertações Camonianas* (Rio-São Paulo, 1937) = *Obra Completa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, vol. III; PIMPÃO, A. J. Costa, et alii, *Visages de Luís de Camões*, Paris, Centro Cultural Português, 1972; PINHO, Sebastião Tavares de, *Decalógia Camoniana*, Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2007; POST, Hendrik Houwens, «Eine wenig bekannte Quelle der “Lusiaden”», *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, I, 1960, pp. 87-93; RAMALHO, Américo da Costa, *Os Estudos de Camões*, in OLIVEIRA, F. (coord.), *Orações de Sapiência da Faculdade de Letras 1912-1995*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 2002, pp. 217-238; id., *Estudos Camonianos*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980; id., *Camões no Seu Tempo e no Nosso*, Coimbra, Almedina, 1992; REICHENBERGER, Kurt, «Der Abschied der Lusiaden», *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, I, 1960, pp. 67-86; id., «Epische Grösse und manuelinischer Stil. Untersuchungen zum Proömium der «Lusiaden»», *Aufsätze zur portugiesischen Kulturgeschichte*, II, 1961, pp. 179-89; RODRIGUES, José Maria, *Fontes dos Lusíadas*, Lisboa, Academia das Ciências, 1979; SALGADO JÚNIOR, António, «Os Lusíadas e o tema das Argonáuticas», *Ocidente*, 38, 1950, pp. 277-294 e 40, 1951, pp. 261-284; SANTOS, Cândido dos, «Estudantes e constituição dos colégios de Santa Cruz de Coimbra», *História e Cultura na Época Moderna*, Porto, 1998, pp. 89-196; SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, Lisboa, Cotovia, 1994; id., *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Lisboa, Cotovia, 2008.

Maria Helena da Rocha Pereira

TRADUÇÕES LATINAS D'OS LUSÍADAS. Faria e Sousa e Barbosa Machado aludem a diversas tentativas no género, mas de entre elas só duas

vingaram: a de Tomé de Faria (1) e André Baião (2), acrescidas mais tarde de Francisco de Santo Agostinho Macedo (3) e, em nossos dias, de Clemente de Oliveira (4), sem embargo de excertos em que se distinguiram António José Viale e Francisco de Paula Santa Clara (5).

1. Frei Tomé de Faria (Lisboa, 1558-1628), carmelita, doutor em Teologia por Coimbra, foi provincial da Ordem e conselheiro régio, ascendendo em 1616 a bispo de Targa, coadjutor da patriarcal. O seu *Lusiadum Libri Decem* saiu em 1622 dos prelos lisboetas de Gerardo da Vinha.

No agrupamento dos hexâmetros não respeitou a regularidade das estâncias camonianas, optando pela variedade estrófica de 2, 4, 6, 7, 8 e 9 versos até 14 e 16. O número de 8816 decassílabos de Camões ficou longe de ser alcançado, embora não tanto como em André Baião. Sintagmática e semanticamente tende para a epidótica ou redundância, com acréscimos ou supressões de cunho parafrástico, não obstante passagens isentas e modelares.

Propus há anos, numa espécie de complementação a García Yebra, um terceiro gradiente na avaliação das traduções, antes da paráfrase: a seguir à metáfrase, que é a tradução literal *de verbo ad verbum* apodada também de baculiniana, e à diáfrase ou *de sensu ad sensum*, com rigor máximo, acrescentei a catáfrase ou *de sensu ad sensum* com acrescentos mínimos não extrapolados do texto ou contexto. Tomé de Faria creio dever colocar-se com um pé na catáfrase e outro na paráfrase substitutiva de elementos significativos para mais ou para menos. Porventura em obediência a um rebate patriótico, até se libertou das 12 estrofes conclusivas do Canto X, que trocou por 7 hexâmetros dedicados a D. Manuel.

2. Frei André Baião (Goa, 1566-Roma, 1639), poeta e gramático, estudou Teologia em Coimbra e granjeou fama no ensino em colégios romanos. Perto do declinar da vida, recolheu-se nos Clérigos Regulares das Escolas Pias.

A sua obra principal, intitulada *Ludovici Camoenii Lusitani Libri X* (1625), permaneceu manuscrita até há poucas décadas, tendo sido adquirida em 1954 pela Biblioteca Nacional de Lisboa a A. Rosenthal, de Oxford, e podendo consultar-se na edição fac-similada (1972) que Justino Mendes de Almeida prefaciou. Não desisti ainda de um trabalho filológico-crítico que salve um texto na iminência de deterioração

definitiva, dadas as dificuldades que apresenta o seu itálico miúdo cuja substituição já seria nalguns casos problemática se não se tratasse de poesia, porquanto, na expressão de Hermann Fraenkel em 1964, em sua edição crítica da *Argonáutica* de Apolónio, «é a forma métrica o melhor amigo do editor».

A disposição estrófica baiânica apesar de diversificada como em Tomé de Faria, tende normalmente para número inferior de linhas em cada estância, devido ao seu nem sempre fundamentadamente elogiado poder de síntese, a roçar de vez em quando pela hipocléptica semântica, que eventualmente o afasta do gradiente tradicional da diáfrase. Por tudo isto se compreende uma versão em 5559 hexâmetros, quer dizer a 3257 versos do original camoniano.

3. Frei Francisco de Santo Agostinho Macedo (Pampilhosa do Botão, 1593-Pádua, 1681), professando nos Jesuítas, estudou Artes e Teologia em Coimbra, ensinou Retórica em Lisboa, Alcalá e Madrid. Adepto da Restauração, acompanhou as nossas embaixadas a Paris e Roma (1641) e em 1647 a Paris o marquês de Niza, donde proveio o pedido da versão latina de *Os Lusíadas*. Entrado para os Franciscanos (1542), foi nomeado cronista latino do Reino (1650), acompanhou a Londres o embaixador conde de Penaguião (1652). Após concursos públicos *De omni scibili*, foi professor nas Universidades de Sapienza (1660) e de Pádua (1667). Na *Bibliotheca Hispana* de Nicolau Antonio ou na *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado registam-se-lhe bastantes obras, inclusive excelentes poemas latinos. A que, porém, mais o eleva é a tradução latina do Poema nacional, publicada por António José Viale sob o título de *A Lusíada de Luiz de Camões* (Lisboa, 1880).

Andou manuscrita durante três séculos, até que aos seis cantos nas mãos de Venâncio Deslandes se juntaram os quatro primeiros em posse do bracarense Pereira Caldas, vindos do prior de Vila do Conde, P.e Domingos da Soledade Silos. Não será, todavia, esta a razão de a Enciclopédia Verbo a desconhecer.

Quanto à versão macédica como tal, Viale diz-nos que corrigiu defeitos encontrados nos dez cantos e substituiu as 10 oitavas da Ilha dos Amores, relegadas para um Apêndice (*Os Lusíadas*, IX.54-63), por outras estrofes da sua lavra. Ora, já em 1981, após análise acurada, concluí que as de Macedo vencem em perfeição as 6 oitavas e 4 septilhas de Viale, com a

agravante de estas últimas inficionarem estruturalmente a correspondência estancial com todo o Poema. Palpita-me que um reexame geral da obra talvez valesse a pena, se o tempo não me fosse já tão avaro. Houve muita gralha não atribuível ao autor, a quem, por outro lado, a lufa-lufa da vida multiplicou óbices a uma revisão, como aliás Viale reconheceu.

Artisticamente, no entanto, e na minha opinião, frei Francisco de Santo Agostinho Macedo sobressai de modo global entre os demais. Os favores de Clio e de Calíope não se fizeram rogados, de tal modo que, no desenrolar temático, parece no fundo ouvir-se o som de uma tuba canora e sonora, nunca abafado completamente pela catáfrase a permitir pequenos acréscimos intracontextuais mantenedores da regularidade estrófica de origem.

4. A frei Clemente de Oliveira (Asseiceira, 1905-Fátima, 1996), da Ordem Dominicana, se deve a mais recente versão latina de *Os Lusíadas*, diferente na tessitura poética das anteriores, visto adotar-se nela o ritmo herdado do hendecassílabo sáfico, renomado entre gregos e latinos, elevado ao mais alto nível por Horácio e agora tratado, não segundo a métrica, mas de acordo com o íctus cadencial.

Sirvam de exemplo os dois primeiros hendecassílabos da *Ode XXII* do Livro I do venusino:

Integer vítae scelerísque púrus (4, 8, 10)

No eget Mauris iáculis neque árcu (6, 10).

Assim, o verso inicial originou o nosso decassílabo sáfico, um tanto embalado; do segundo veio o decassílabo mais generalizado e de tonalidade grave. Foi de ambos que se munuiu Clemente de Oliveira para a pioneiríssima tentativa de aproximar quanto possível os dois textos, o de Camões e o seu, no ponto de vista lexical, sintagmático, rítmico, semântico e métrico, além da configuração estrófica intocada. Inovação corajosa esta, que resultou numa proeza incomum, tão-só não suficientemente aplaudida por abencerragens amusgados às tradições.

No que concerne, em concreto, ao gradiente de proximidade alcançado, penso deste tradutor haver sido o único a manter-se à vontade na diáfrase, de princípio ao fim, não obstante a tuba canora e sonora de Macedo se me afigure soar mais à distância, não por falta de perícia do autor, exímia e comprovada, mas pela índole das próprias línguas clássicas, cujas

composições metrificadas os séculos de ouro ensinaram a ajustar, de modo quase instintivo, a cada temática.

5. Parcialmente, o poema camoniano, nomeadamente quanto aos episódios de Inês de Castro e Ilha dos Amores, entre outros, foi também traduzido por António José Viale (Lisboa, 1806-1889) e Francisco de Paula Santa Clara (Elvas, 1836-1902).

5.1. Viale estudou Teologia e Direito Canónico, serviu na Secretaria dos Negócios Estrangeiros, ensinou no Colégio de Fontenay-aux-Roses perto de Paris, donde regressado ascendeu a primeiro conservador da Biblioteca Nacional, foi mestre de príncipes e princesas e deu aulas no Curso Superior de Letras. Reputado o maior helenista da época e também latinista de craveira, membro de diversas academias e conselheiro régio, deixou obras variadas, inclusive traduções latinas e gregas.

Na versão de excertos do Poema camoniano o seu lugar é geralmente o da diáfrase, tendendo talvez por isso para encolher as estâncias.

5.2. Francisco de Paula Santa Clara, considerado o primeiro latinista do seu tempo, bacharelou-se em Coimbra, em cuja cidade se devotou ao ensino. Investigador e bibliófilo, legou a biblioteca, rica de espécimes próprios e alheios, à Municipal de Elvas, sua terra natal, hoje designada Biblioteca Pública Hortênsia.

Nas versões latinas é similar a Viale, mas algo mais elegante e sempre respeitador das estâncias, o que consegue através de pequenos ou breves recursos catafrásticos.

BIBL: ALMEIDA, Justino Mendes de, «A modos de Prefácio», in Oliveira, Clemente de, *Lusiadae*, Lisboa, 1983, pp. XV-XX; *Biblioteca carmelitico-lusitana*, R., 1734; CLARA, F. P. Santa, *Imitação do episódio do Canto III dos Lusíadas, imortal poema de Luiz de Camões, em versos latinos*, Coimbra, 1875; id., *A Ilha dos Amores. Elegantísimas estancias do Canto IX dos Lusíadas parafraseadas em versos latinos*, Évora, 1882; GARCÍA YEBRA, Valentín, *Teoría y práctica de la traducción*, Gredos Madrid, 1982; RIBEIRO, I. de Sousa, *Fr. Francisco de Santo Agostinho Macedo — um filósofo escotista português e um paladino da Restauração*, Coimbra, 1952; TORRES, Amadeu, «Tomé de Faria, um latinista tradutor epidótico de *Os Lusíadas*», *Studium Dilectum*, miscelânea in honorem Justino Mendes de Almeida, Lisboa, 1999, pp. 21-35; id., «A ilha dos Amores de *Os Lusíadas* na versão de cinco poetas neolatinos», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, Paris, 1981, pp. 202-241 e 204-213; id., «André Baião, tradutor latino de *Os Lusíadas*: da diáfrase à hipocléptica semântica», *Actas da IV Reunião Internacional de Camonistas*, Ponta Delgada, 1984, pp. 659-706 e pp. 682-683 e 703-706; id., «O mss. baiânico de *Os Lusíadas* e a sua próxima edição crítica», *Miscelânea in honorem Prof. Costa Ramalho*, C., 1992, pp. 453-467; VIALE, F. J., *Três excerptos dos Lusíadas*, Academia Real das

Ciências, Lisboa, 1875; id., *Alguns excerptos dos Lusiadas do grande Luiz de Camões*, Academia Real das Ciências, Lisboa, 1878.

Amadeu Torres

U

USO DO CASTELHANO NA OBRA DE CAMÕES (O). Na segunda metade do século XVI o Bilinguismo luso-castelhano é um fenómeno já fortemente enraizado na cultura letrada do país, sendo muito poucos os autores desse período que se abstêm de compor em castelhano. Não é o caso de Camões, cuja obra reflete a incorporação de uma tradição literária que se exprime alternativamente nas duas línguas, portuguesa e castelhana. Assim, esta língua surge numa pequena parte do *corpus* lírico camoniano e em vários fragmentos das três peças teatrais que lhe são atribuídas. O *corpus* lírico camoniano em castelhano coloca o mesmo problema de delimitação que o conjunto da obra lírica do poeta. Se as sucessivas recopilações da lírica camoniana realizadas entre os séculos XVII e XIX incorporaram muitas peças apócrifas, as tentativas mais autorizadas de delimitação do *corpus* lírico do poeta no século XX procederam no sentido de o ir limitando progressivamente, também no caso das poesias escritas em castelhano. Assim, o *corpus* lírico camoniano nessa língua varia, dependendo se a atribuição dos textos é segura ou controversa: se o *corpus* mínimo de autoria indiscutível é constituído apenas por quatro redondilhas e o denominado *Monólogo de Aónia*, incluído na égloga *Ao Longo do Sereno*, um *corpus* mais amplo de credibilidade aceitável inclui também meia dúzia de sonetos e um número de redondilhas que perfaz aproximadamente quinze textos. Se no caso do metro antigo, o uso da língua castelhana respondia à integração das peças numa tradição poética hispânica já secularmente bilingue, no caso do metro novo, o recurso a essa língua explica-se também como resultado da influência em Portugal dos grandes sonetistas espanhóis da primeira metade do século XVI, Garcilaso de la Vega e Juan Boscán. Também como consequência da incorporação da tradição dramatúrgica bilingue, instaurada por Gil Vicente e ainda em vigor na segunda metade do século XVI, surge a língua castelhana nas três peças teatrais camonianas. Ora, neste caso, Camões subverte alguns princípios da tradição, pois a alternância linguística não tem a mesma funcionalidade no teatro camoniano que ostenta no vicentino. Efetivamente, por um lado, no teatro

camoniano o castelhano aparece salpicando constantemente os diálogos em português com versos extraídos do romanceiro e da poesia tradicional espanhóis, os quais, por formar parte de um património poético comum hispânico, seriam facilmente reconhecidos pelo auditório. Os versos em castelhano surgem especialmente na boca de personagens de baixa condição, como moços e criadas, embora não só, mostrando como a lírica em castelhano se teria difundido também entre esta camada social, preferentemente por via oral. Por outro lado, os fragmentos de diálogo escritos em castelhano nos autos camonianos obedecem ao propósito de assinalar os momentos destinados a mover o riso do público. Neste sentido, a funcionalidade do uso do castelhano no teatro camoniano diverge da tradição bilingue vicentina, na qual, para além de outras motivações, o uso desta língua respondia em grande medida a um propósito de verosimilhança, de maneira que são as personagens de nível social elevado as que se exprimem em castelhano. Nas peças camonianas, pelo contrário, dialogam em castelhano os pastores do *Auto de Filodemo*, entre os quais o pastor bobo; Sósia, criado de Anfitrião, e Mercúrio transfigurado em Sósia, na *Comedia dos Anfatriões*; e o Físico e o seu moço no *Auto d'El-rei Seleuco*. Nas três peças, o uso do castelhano parece servir o propósito de reforçar a comicidade das situações em que surge, talvez como consequência da caracterização diglósica que determinava que a língua castelhana resultava especialmente idónea para o discurso cómico. Ora, se bem que o contexto de representação das obras teatrais camonianas seja mais amplo que o vicentino, movendo-se entre o espaço áulico, o universitário e o palco colonial da Índia portuguesa, o público das comédias camonianas possuía sempre uma competência linguística suficiente em castelhano, o que permite ao Camões dramaturgo servir-se dessa língua para amenizar as peças teatrais. Esta funcionalidade atribuída ao intercâmbio linguístico na obra dramática camoniana resulta evidente também quando Camões aproveita propositadamente alguns traços do denominado «castelhano de Portugal», isto é, do castelhano lusitanizado, como recurso metalinguístico para a caricatura do próprio uso bilingue.

Analisaremos a seguir os traços linguísticos mais significativos do castelhano que conforma o *corpus* camoniano escrito nessa língua tal como chegou até nós através das cópias em que foi transmitido. O século XVI é um momento de profundas mudanças para a língua castelhana a nível

fonológico e gramatical, o que provoca a convivência de formas antigas com outras mais recentes, que são as que em geral se consolidaram. Assim, há que assinalar que o castelhano camoniano revela usos característicos do período quinhentista que posteriormente foram eliminados da língua moderna. Não poucas vezes esses usos tinham um paralelo na língua portuguesa quinhentista, razão pela qual poderiam ser interpretados erroneamente como lusismos, devendo tal afirmação ser feita com muita precaução. Assim, documentamos no castelhano camoniano a vacilação frequente do timbre das vogais átonas, como em *distemplado* por *destemplado*, *cilada* por *celada*, *notefico* por *notifico*, *dizís* por *decís*, *quisiones* por *cuestiones*, *serena* por *sirena*, *afigura* por *afigura*, *divieras* por *devieras* ou *perfias* por *porfias*. Ainda que essa vacilação de timbre fosse também frequente no português da mesma época, e até mais frequente do que em castelhano, não podemos interpretar a ocorrência no castelhano camoniano como simples lusismo quando o fenómeno se encontra suficientemente documentado no castelhano do século XVI e, no caso do fechamento de *e* em *i* e de *o* em *u*, ainda se verificam exemplos no século XVII. Constituem também traços linguísticos epocais do castelhano camoniano o uso frequente do futuro do conjuntivo, por vezes em posição de rima, e a colocação dos pronomes pessoais átonos, que com frequência surgem em posição mesoclítica ao futuro (*dar me han*, *¿enojarte has?*, *dir-te-lo-he*, *darte he*, *conocerle he*) ou intercalados entre duas formas verbais (*quieres m'escuchar?*, *han se de arder*), colocações estranhas ao castelhano moderno, mas ainda possíveis no período quinhentista. Documentamos igualmente no castelhano de Camões a posição do clítico denominada interpolação, muito frequente no português antigo e ainda no quinhentista, mas de novo também documentada no castelhano da mesma época: «Y aquellas que me no quieren», «Pues me no valen las manos». Também de modo geral Camões omite a preposição *a* no complemento direto pessoal, como em «Quien desprecia el enemigo», «Mató el rey de los glipazos», «¿No conoces Anfatrião?», «Por engañar mi señora». Ainda que no castelhano do século XVI se verifique o aumento da preposição neste contexto, autores destacados do século XVII continuam a não utilizá-la. Também é muito frequente no castelhano de Camões o uso de formas contractas de preposição e demonstrativo ou pronome pessoal. Portanto, em todos os

casos mencionados — uso do futuro de conjuntivo, colocação do clítico, uso de *a* pessoal ou as contrações referidas —, as ocorrências averbadas pelo *corpus* castelhano de Camões eram ainda possíveis no período quinhentista. Contudo, dado que a frequência de tais ocorrências no castelhano camoniano parece exceder nalguma medida a de outros textos coevos em castelhano, poderíamos formular a hipótese de nos encontrarmos perante possíveis lusismos por abundância, isto é, por frequência excessiva de uso. Outras formas que poderiam ser consideradas lusismos erroneamente, dado que também se documentam no castelhano do século XVI, são a forma de presente do conjuntivo de *ir*, *vais* por *vayáis*, as formas do pretérito imperfeito *vía* e *vías* por *veía* e *veías*, a forma do presente do conjuntivo *vala* por *valga*, o pronome *comigo* por *connigo*, o advérbio *agora*, que alterna em Camões com o moderno *ahora*, enquanto o uso, muito esporádico, da forma demonstrativa *aqueste* e da conjunção *e* por *y* soaria já arcaizante no castelhano da segunda metade do século XVI. Outras formas linguísticas epocais documentáveis no castelhano camoniano são as formas de imperativo que não sobreviveram na língua castelhana, ora metatizadas (*echalde*, *dalde*) ora palatalizadas (*entendello*); as formas de segunda pessoa do plural do pretérito perfeito simples com a terminação etimológica *-stes* (*entrastes*, *tornastes*, *distes*) e as formas metatizadas de futuro (*terná*, *verná*), todas elas em vigor nos séculos XVI e ainda XVII. No entanto, a vacilação entre os auxiliares *ser* e *haber* para a formação dos tempos compostos dos verbos intransitivos resolvera-se já no castelhano de meados do século XVI em favor do auxiliar *haber*, de modo que as ocorrências da estrutura com *ser* que se documentam no castelhano camoniano («Porque es aquí llegado», «contarlo como es venido», «era ya llegado») têm de novo um sabor ligeiramente arcaizante, que poderia talvez ser resultado de um contacto livresco com a tradição literária do castelhano. Apontemos por fim que Camões se serve explicitamente da variação linguística do castelhano quinhentista para facilitar algumas rimas, o que também tinha feito Gil Vicente. Assim, em posição rimática surgem as formas verbais de primeira pessoa do presente do indicativo *so* e *vo*, mais facilmente rimáveis que *soy* e *voy*, que surgem também em posições que não exigem rima.

Apesar da maior coincidência das estruturas linguísticas do português e do castelhano do século XVI, não faltam lusismos conspícuos nos textos

camonianos escritos em castelhano, sendo impossível, na maior parte dos casos, saber se eles são imputáveis ao autor ou aos copistas e editores que no-os transmitiram. Assim, um dos lusismos mais significativos que se regista no castelhano camoniano, por ser um traço característico de todo o castelhano de Portugal, é o lusismo por ausência de ditongação, que documentamos em formas como *quieres* por *quieres* (com repetidas ocorrências), *partisse* por *partiese* ou *aparencia* por *apariencia*. Mais raros são os casos de hiperditongação, como em *viene* por *ven* imperativo, *tiengo andado* por *tengo andado* ou *suelo* por *solo*. No que se refere ao âmbito morfológico, encontramos no teatro camoniano alguns exemplos de lusismo de género, assim como formas verbais incorretas, como *diz* por *dí* imperativo, *disse* por *dijo*, *é* por *es* ou *son* por *soy*. É frequente também a falta de elevação vocálica da vogal radical nos verbos da terceira conjugação, fenómeno igualmente documentado no teatro vicentino: *dormiendo* por *durmiendo*, *vestiendo* por *vistiendo*, *moriere* por *muriere* ou *sentió* por *sintió*. As formas sem elevação da vogal radical coincidem na raiz com as correspondentes portuguesas, razão pela qual as podemos explicar como lusismos, pois, ainda que frequentes no castelhano medieval, são mais raras a partir de finais do século xv. Também podemos considerar lusismo o uso sistemático do auxiliar *tener* por *haber* na formação do pretérito perfeito composto, como em *Todo lo tiene contado* por *ha contado*, *tengo averiguado* por *he averiguado*, *le tengo hallado* por *le he hallado*, entre muitos outros exemplos. Outros lusismos surgem de forma isolada, afetando os planos fonético e morfológico, como *dantes* por *antes*, *crer* por *creer*, *chamado* por *llamado*, *chamo* por *llamo*, *se* por *si* condicional, *dizer* por *decir*, *escravo* por *esclavo*, *tudo* por *todo*, *onde* por *adonde*, *madrasta* por *madrastra* ou a forma sincopada *esp'rimentar*. Em síntese, os lusismos no castelhano camoniano são abundantes e prestam-se a ser classificados segundo uma tipologia que coincide, nos seus traços principais, com o denominado castelhano de Portugal.

O teatro de Camões, destinado ao consumo interno português, não exigia um alto nível de proficiência linguística no uso do castelhano. Antes pelo contrário, podia beneficiar-se de uma especial permeabilidade ao lusismo ou até da mistura de códigos linguísticos com intenção expressiva e lúdica. Já Dámaso Alonso chamou a atenção para o facto de, por vezes, o lusismo no castelhano de Portugal aparecer inesperadamente em

vocabulário de uso frequente e seguramente não desconhecido pelo autor. Também Paul Teyssier demonstrou que a posição de rima é especialmente favorável à aparição de lusismos na obra vicentina. Para além disso, como antecipávamos, no teatro camoniano documentamos alguns evidentes erros em castelhano por hiperditongação, isto é, por ampliar inadequadamente a algumas palavras a ditongação característica de outras. Assim, exclama o pastor bobo do *Filodemo*: «Ora, pues me havéis empuxado, / Boto a Dios de desandar / Todo quanto tiengo andado.» (vv. 1578-1580) Ou noutro lugar: «Oh, que padraso que tengo, / Que así me manda por hí, / Suelo, un camino tão luengo!» (vv. 1590). O uso de *tiengo* por *tengo* ou *suelo* por *solo* não pode responder ao desconhecimento do termo castelhano por parte de Camões, podendo apenas ser explicado como uso propositado destinado a mover o riso do público, consciente da caricatura linguística levada a cabo. Para além disso, surgem no teatro camoniano sequências que parecem responder à intenção de produzir um discurso linguístico híbrido. Daremos aqui apenas um exemplo: uma personagem cita alguns versos do *Don Duardos* vicentino, originalmente em castelhano, alterando parte deles em português: «Amor, amor, mais te pido, / Que quando se for deitar / Que le digas al oído» (*Filodemo*, vv. 1726-1728). Surge assim uma sequência híbrida que poderia interpretar-se como alusão ao próprio hábito bilingue no Portugal quinhentista. Podemos concluir, portanto, que Camões contribui para criar um castelhano de Portugal como uma interlíngua que tem valor patrimonial e literário *per se*, e que resulta do hábito bilingue, assumido por autores e público, praticado já com intensidade no Portugal de Quinhentos.

BIBL.: CAMÕES, Luís de, *Teatro Completo*, edição de Vanda Anastácio, Lisboa, Caixotim, 2005; LEMOS, A. Vieira de e MARTÍNEZ ALMOYNA, J., *A Obra Espanhola de Camões*, Porto, s/n., 1959; PINTO, Edith Pimentel, «O bilinguismo no teatro de Camões», *Revista Camoniana*, São Paulo, 1979, 2.^a série, vol. 2; TEYSSIER, Paul, *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.

Ana María García Martín

V

VASCO DA GAMA A D. QUIXOTE (DE). Alonso Quijano encontra, movido pela sedentariedade dinâmica do processo de leitura, o *outro* em si mesmo; Vasco da Gama, sem prestar excessiva atenção ao outro fáctico, e provavelmente sem ter lido muito, encontra-se no *outro*, na mesmidade da retórica expansiva, ativada por dúbios processos de identificação interativa pretensamente homogênea. Não acode à leitura contida na realidade fáctica: *lê-se-a*. Vasco da Gama lê-se em Eneias. E lê D. Manuel no remoto Rei de Melinde. Com D. Quixote, embora Alonso Quijano também se leia em Amadis, a realidade imaginária ganha um palpável carácter fenoménico. A realidade fratura-se em duas versões do mundo (GOODMAN 1988), nomeadamente a de Alonso Quijano e a de D. Quixote. O *ego* de D. Quixote, radicalmente renovado, cria uma realidade alternativa, sem que essa realidade, pelo menos de acordo com a formalização assumida pelo senso comum *folk*, exija uma nova referencialidade. O moinho de vento e o gigante têm a mesma estrutura referencial, embora se diferenciem radicalmente no que diz respeito às descrições definidas que os informam, porque não é a mesma coisa ser moinho de vento gigante. Cervantes, em *El Quijote*, descobre que as descrições definidas, substancializadas, podem prescindir de uma base referencial. As descrições definidas, que para Russell terão um carácter funcional, são sólidos argumentos para Camões, devidamente saturados. O moinho de vento, contudo, diferentemente do Cabo Tormentório, não tem que se submeter a metamorfose, porque, apreendido como gigante, se apresenta, na sua presença imediata, como o verdadeiro gigante que (não) é. Só poderá estar a ver o suposto moinho de vento quem imaginar, delirantemente, que o gigante é o moinho de vento. Seria preciso estar louco para tombar em tal desvario. Os *sense data* não albergam metáforas. A percepção da realidade, por parte de D. Quixote, é, para nós, um ato de imaginação desaforada que tem um carácter imanentemente metafórico, embora, para ele, obedeça a uma objetividade literalmente fáctica. Mas, quer num quer no outro caso, os procedimentos de verificação e de atestação, acrisolados todos numa matriz inflexível, ignoram a variedade

do mundo. A modificação, em ambos os casos, há de ser unívoca e unidirecional. Tanto o Gama quanto D. Quixote fazem gala de uma convicção excessiva, que não lhes permite aceder a uma posição de flexibilidade cultural. Debaixo da instabilidade «demencial» do seu comportamento, D. Quixote oculta uma visão extremamente restritiva do mundo. O código imposto, no seu protagonismo redutor, só admite uma única leitura. A oposição ao código assumido, que tal como o do Gama assenta na fidelidade e na obediência (não ao Rei, mas a Dulcineia), desata imediatamente a violência. Num dos sentidos quinhentistas do termo, o que vê o descobrimento como preparação para a guerra — «Descubrir tierra, es inquirir lo que puede haber en un negocio, como hacen en la guerra los adalides, que van delante a enterarse de lo que hay» (COVARRUBIAS OROZCO 1995) —, D. Quixote também é um descobridor. E, tal como os descobridores e conquistadores ibéricos, D. Quixote, renunciando à argumentação, não persuade: impõe. D. Quixote realiza-se numa ação disparatada, mas toda a sua maneira de ser se revela na *praxis*. O *recobrimento*, praticado tanto por Vasco da Gama quanto por D. Quixote, vem a ser o *encobrimento* (DUSSEL 1992) sedimentado, fossilizado, capaz de se arvorar em *master description* e em motor da *master narrative*. Apesar de terem descoberto e conquistado «novos mundos», descobridores e conquistadores, sobreidentificados, nem sempre aceitaram facilmente a novidade. D. Quixote, que a perseguiu, fê-lo, afirmando a descontinuidade, através de um processo de desidentificação; Vasco da Gama, diferentemente, instalado na continuidade, reidentificou-se homogeneamente na negação da novidade. Em Alonso Quijano, o entusiástico impulso de Vasco da Gama é roído pela térmita do tédio, um tédio que descamba em frustração e que ele resolve ativando um processo de desidentificação reidentificadora. Para outrar o mundo, um mundo que já não responde às suas aspirações e no qual não goza de competência prática — o fidalgo é um marginado, e, em certos aspetos, depois de se assumir como D. Quixote, dada a sua irreverência, é até um marginal —, Alonso Quijano outra-se, altera-se. *Esse est percipi*. Já que não encontra um mundo que lhe seja consentâneo, inventa-o. A sua apreensão da realidade provém da ativação psicomórfica de uma alternativa intramental voluntarista. Curiosamente, o solipsismo radical de D. Quixote decorre de uma paixão artificialmente induzida pela leitura dos livros de cavalarias.

D. Quixote está formatado de acordo com um programa rígido. Parte de princípios transcendentais. Acredita na justiça e na equidade. Vasco da Gama, diferentemente, reforça-se numa exterioridade aparentemente homogênea e pode ser *outro* Eneias; na mesma exterioridade, Alonso Quijano dilui-se, já que só é capaz de se afirmar alterando, ao exteriorizá-la, a sua *outra* identidade. Ele não é *outro* Eneias: ele é um D. Quixote criado *ad hoc*, e não espigado num exemplário. A psicomorfose quixotesca produz uma série de metamorfoses. A nova intimidade vai determinar a velha exterioridade, submetendo-a a uma nova semiotização. O iminente *Cogito* cartesiano, transtornado, parece ganhar agora um caráter metamórfico plenamente individualista, num ato de desobediência de vocação anárquica. No entanto, bem vistas as coisas, não se dão tais metamorfoses. A realidade objetiva de D. Quixote obedece a um meticuloso código, a um código solipsista que, dada a mesquinhez do seu âmbito reflexivo, dificulta a comunicação. Diferentemente, o código épico de Vasco da Gama é um dado cultural, devotamente socializado. A verdade é que tanto Vasco da Gama quanto Alonso Quijano se leem. Ler Virgílio, nos finais do século XVI, é uma imposição da cultura oficial; ler o *Amadis* é, diferentemente, uma atividade que já pertence ao passado. D. Quixote é, sobretudo, uma entidade cancelada. Mas, cem anos antes, os livros de cavalarias estavam na moda. O episódio camoniano dos Doze de Inglaterra (VI.43-69) ainda lhes vem prestar muita atenção. D. Quixote e Vasco da Gama são maníacos possuídos por um mesmo delírio sistematizado. Há que outrar-se. O Gama eleva-se a Eneias; D. Quixote quer superar e fazer esquecer Amadis. Mas D. Quixote é o que Alonso Quijano, *qua* Alonso Quijano, não pode ser. É o que não é. O herói de *Os Lusíadas* também adota um processo de (re)identificação. *Vasco da Gama*, contudo, sem deixar de ser Vasco da Gama, é a atestação excessiva da competência do próprio Vasco da Gama, a revivificação e promoção de Vasco da Gama mediante a intervenção de fatores exógenos, tidos por homogêneos, de eminente competência formalizadora. Aí é que «a porca torce o rabo». Vasco da Gama nunca nos dá a impressão de ter envergadura para competir com Eneias. Talvez seja mais difícil para Vasco da Gama ser *outro* Eneias do que para Alonso Quijano ser D. Quixote. O Gama, retoricamente, é *outro* Eneias e *outro* Ulisses. Vasco da Gama, sem deixar de ser o que é e quem é, quer ser, em processo extensível pretensamente

homogéneo, mais do que é, sendo tanto como o *outro* ou mais do que o *outro*, acabando por sublimar, paradoxalmente, a mesmidade, numa alteridade paradoxalmente idêntica. É que «outro valor mais alto se alevanta» (*Os Lusíadas*, I.3, 8), crença que permite a mobilização imediata do *cedat* e do *taceat*. Em D. Quixote, diferentemente, não há um mesmo *outro*. O *outro*, em todo o caso, na sua heterogeneidade, será o que Alonso Quijano não pode chegar a ser. Alonso Quijano, deixando de ser o que é e quem é, quer ser o que não é e quem não é. Quer ser em outro, como Vasco da Gama, ou quer ser outro? Não pode ser outro, já que lhe é impossível prescindir do seu sustentáculo empírico. Talvez Vasco da Gama, de tanto persistir retoricamente em ser mais do que é, nem sequer chegue a ser o que é. Para ser *Vasco da Gama* (e quem sabe se para o não ser, de tanto o querer ser), Vasco da Gama, «o forte capitão», há de ser e há de acreditar que é Vasco da Gama-Ulisses-Eneias, o que lhe permitirá ser *Vasco da Gama* (e quem sabe se inadvertidamente); para não ser Alonso Quijano, o fidalgo manchego há de ser o D. Quixote que não é nem pode ser, embora o *seja*. Enquanto D. Quixote, em revezamento identitário, se afirma na negação de Alonso Quijano, Vasco da Gama talvez se negue na afirmação desaforada de uma excessiva e problemática extensibilidade. Ambos terão de deixar de ser o que são para «serem» o que querem ser. Indo muito além da antonomásia, não estará Camões empenhado em que o Gama supere Ulisses e Eneias, a desencadear procedimentos metamórficos comparáveis aos que Cervantes ativa para demudar Alonso Quijano em D. Quixote? Não será que, tal como Alonso Quijano se vê em D. Quixote, também Vasco da Gama se (re)vê em Eneias? Para D. Quixote, a rotina do dia a dia, radicalmente defamiliarizada, esconde uma inadvertida estranheza. Realidade e imaginação, imaginação e realidade, partilham o mesmo espaço e a mesma ancoragem referencial. O moinho de vento e o gigante, tão diferentes, são a mesma coisa. São a mesma coisa para, e só para D. Quixote. Detrás da realidade automatizada, nunca apreendida por D. Quixote, que não é tal realidade, mas sim um engano de malévolos encantadores, residem a revelação e a surpresa de uma realidade alternativa. Uma realidade imaginária que, sendo prosaica para D. Quixote, se constitui para ele na rotina do dia a dia. Há que ignorar a pretensa realidade fáctica, impondo-lhe uma suprarrealidade, que, bem vistas as coisas, tem uma estrutura fáctica mais fiável que a da pretensa

realidade palpável, distinguindo-se tão-só pela sua diferente referencialidade descritiva, se é que referência e descrição se podem entender. Para dar «novos mundos ao mundo» não precisou D. Quixote de empreender longas viagens: encontrou-os à porta de casa, no âmbito modesto da domesticidade. É de realçar que o «louco» e revolucionário D. Quixote, tal como o «sensato» e conservador Velho do Restelo, ficou em casa, «entre a gente» (*Os Lusíadas*, IV.94, 2). Nenhum deles quis ir para a América ou para a Índia. Sem para nada se servir de Virgílio, Cervantes dá a volta a Virgílio. O romance cavaleiresco — «los libros de caballerías fueron el último grande retoñar del viejo tronco épico», escreveu Ortega y Gasset — é agora matéria de escárnio. O homem comum ri-se do cavaleiro andante. E, implicitamente, num ambiente no qual a picaresca já tem um lugar de destaque, do obsoleto herói épico. É preciso reconhecer que D. Quixote, para ser um cavaleiro andante, é eminentemente estático e sedentário. A maneira que Alonso Quijano encontra de descobrir, de aceder à novidade, na imobilidade física do ato de leitura, é bulir com a sua estrutura íntima, laicizando-a por um lado, sentimentalizando-a pelo outro, mas não deixando nunca de a submeter ao império de uns valores transcendentais, embora completamente anacrónicos e carnavalizados. D. Quixote é um louco extremamente organizado. É natural que os alemães fossem os primeiros a gostar verdadeiramente dele. Tudo isto servindo-se de um método jusnaturalista que não presta atenção, minimamente, ao direito positivo e às convenções sociais vigentes. As leis que o regem são de ordem superior. À sociedade solidamente estruturada de Vasco da Gama, regida pela fidelidade, pela lealdade e pela obediência, virtudes próprias dos «verdadeiros Portugueses», opõe D. Quixote a sua solidão anárquica, a sua aversão à autoridade, a sua excessiva autossuficiência, que pode ser interpretada como variável *light* da *autarkeia* cínica. Como Diógenes, perdido na extensão impessoal da Monarquia Universal de Alexandre, D. Quixote, embora esteja situado algures no mundo imenso do esplendoroso Felipe II, é indiferente à realidade que o cerca e nutre um grande ceticismo pela política, não concedendo grande protagonismo à religião. Alonso Quijano, perante a insuficiência do mundo que o rodeia, decide criar uma realidade alternativa, uma realidade onde os valores são mais puros e convincentes, embora anacronicamente exagerados. D. Quixote é uma espécie de heterónimo de Alonso Quijano. Há, sem lugar a

dúvidas, um visível rasto de erasmismo em *El Quijote*. D. Quixote é um anticorpo. O que ele faz, revolucionariamente, é substituir a tutela política pela sujeição erótica. Fidelidade e obediência ao Rei, substanciais n'Os *Lusíadas*, passam agora a ser fidelidade e obediência a uma dama inexistente, embora in-existente. A um ideal. D. Quixote, inscrito numa tradição que vai pelo menos até à poesia elegíaca de Roma (COPLIN 1947), é um *servant d'amour*. Versado em Ovídio, leva às costas a poesia petrarquiana e, para dormir, repousa a cabeça no *Furioso*, no grande *bestseller* do Quinhentos. A fé em Dulcinea del Toboso vem substituir o patriotismo e a religião. O erotismo, que não tem grande peso n'Os *Lusíadas*, a não ser no trágico episódio de Inês de Castro, vem substituir o patriotismo. Talvez a *Ilha dos Amores*, apesar da sua confessa sublimação erótica, seja mais um espaço de afirmação genital que outra coisa. O «paganismo físico» de Camões goza, na «ínsula divina», de uma presença constante.

Vasco da Gama, empenhado na sujeição, realiza-se numa ética de serviço e, mediante um ato de apropriação (*Aneignung*) predeterminado, que o leva a afirmar a validade natural e permanente dos seus predecessores épicos (WEIMANN 1988) e dos valores universais que veiculam, ainda por cima submetidos agora aos imperativos da épica dinástica, inabilita *avant la lettre* o egoísmo anárquico de D. Quixote. D. Quixote, reencontrando o sentimentalismo de Adamastor, abandona a ética de serviço socializada e, servindo-se de um jusnaturalismo radical, envereda por outro tipo de afirmação e de fixação, aventurando o compromisso «naturalmente» socializado entre indivíduo e sociedade de que faz gala Vasco da Gama. O mundo, visto por Camões em termos de fechamento e continuidade, passa a ser, em Cervantes, apreendido em termos de rutura e discontinuidade, patenteando, bem à maneira de Foucault e Lacan, a instabilidade existente nas relações que unem o significante ao significado. E a conseguinte carência de um verdadeiro centro. Mas, paradoxalmente, depois de se outrar, Alonso Quijano-D. Quixote, operando uma ressystematização, cria um sistema extensível alternativo que, superando a sua desconstrução inicial da realidade, volta a ganhar carácter dogmático alternativo. O leitor depressa normaliza as disparatadas aventuras do *caballero* manchego. Românticos e formalistas quiseram desautomatizar a percepção; D. Quixote, depois de inabilitar a

percepção, automatiza a imaginação, assimilando-a à percepção. Invadido pela frustração empírica, ativa mecanismos de fuga e só se consegue integrar em estruturas imaginárias, embora as assuma como verdadeiras vivências pessoais. Em 1605, a sociedade hispânica já não oferece um campo de ação adequado a um pequeno fidalgo rural. Que teria sido de Vasco da Gama em 1605? O escudeiro do *Lazarillo* (1545), no seu malogrado protagonismo urbano, já tinha tornado as coisas muito complicadas. Agora a nobreza põe a espada de lado. Ao guerreiro sucede o burocrata ou o fidalgo desocupado e menesterozo. E D. Quixote, dada a sua insignificância, nem sequer pode ingressar na burocracia. Todos os caminhos que conduzem à afirmação lhe estão fechados. Na sua aldeia, leva uma vida quase vegetativa. E, minado pelo tédio e pela frustração, sumido numa crise de consciência que, de certo modo, espelha a crise de valores que mina a sociedade coetânea, o fidalgo, incapaz de se sublimar numa ética de serviço devidamente socializada, acaba por criar, construindo uma alternativa dogmática, o seu (de quem?) próprio mundo, sublimemente irrisório. D. Quixote desconstrói, num ceticismo orientado que não tarda em revelar a sua consistência dogmática, o solene e, aparentemente, unívoco percurso de Vasco da Gama. Complementando-se, *El Quijote* e *Os Lusíadas* também se neutralizam. Torna-se impossível, no espaço que deixam aberto, voltar a impor a cancelada univocidade do dogma.

BIBL.: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615), ed. Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1989; COPLIN Frank, Olin, «Servitium Amoris in the Roman Elegists», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 1947, Vol. 78, pp. 285-300; COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611), Madrid, Castalia, 1995; DUSSEL, Enrique, *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del «mito de la modernidad»*, La Paz, Bolivia, Plural editores, 1992; GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking* (1978), Indianapolis, Indiana, Hackett, 1988; ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote* (1914), Madrid, Cátedra, 1984; WEIMANN, Robert, «Text, Author-Function, and Appropriation in Modern Narrative: Toward a Sociology of Representation», *Critical Inquiry*, 1988, vol. 14, n.º 3, pp. 431-447.

Luís de Oliveira e Silva

VASCONCELOS, Jorge Ferreira de (Lisboa? Coimbra? c. 1515/1525-1585). Comediógrafo português, Jorge Ferreira de Vasconcelos realiza na

sua obra dramática uma síntese de comédia portuguesa, um encontro entre o antigo e o moderno, entre a cultura clássica e a popular, o universal e o nacional. O comediógrafo abraça as inovações renascentistas e a moda italiana, cruzando-as com um fundo comum e absorvendo de uma maneira livre e inventiva uma série de fontes múltiplas. Nas suas comédias, *Eufrosina*, *Aulegrafia* e *Ulysippo* a forma é dramática e não narrativa. As suas personagens desenvolvem *in praesentia* as suas estratégias e evoluem através de ações em situação. Toda a ação das personagens pede palco, reclama representação e respira teatro, grande teatro.

A relação intertextual entre a *Eufrosina*, o *Filodemo* e as *Cartas* de Camões, quer quanto à linguagem e ao estilo quer quanto à situação dramática e à caracterização das personagens, tem sido objeto de alguma atenção. Após Eugenio Asensio, António José Saraiva, em 1962, refere que o *Auto de Filodemo*, representado em Goa no ano de 1555, manifesta «a flagrante influência da *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos», impressa, pela primeira vez, nesse mesmo ano. Para si, «Camões só poderia ter conhecido a Comédia em manuscrito ou representada, e mais facilmente em Coimbra, no meio estudantil, onde a obra foi escrita e certamente dada a conhecer, do que em Lisboa». Na esteira de António José Saraiva, José Hermano Saraiva e Hernâni Cidade teceram também algumas considerações a este propósito. Luiz Francisco Rebello, em *Variações sobre o Teatro de Camões*, também se refere a autores com «diálogos aparentados». Vanda Anastácio, na sua edição do *Teatro Completo*, assinala, quanto à estrutura formal do *Filodemo*, a interferência de outros modelos dramáticos, além do auto peninsular, como seja, a «comédia derivada do modelo medieval neolatino», cujos exemplos são a *Celestina* e a portuguesa *Eufrosina*. Nesse prefácio ao teatro de Camões, e a propósito dos dois pares Filodemo/Duriano e Dionisa/Solina, indica uma série de relações e situações, que, se diretamente dizem muito sobre o próprio Auto, indiretamente, não dizem menos sobre a *Comedia Eufrosina*, o que em si mesmo é significativo da ligação estreita entre as duas obras. Isabel Almeida, no artigo *Cores de uma manta do Alentejo — notas sobre o texto do Auto do Filodemo*, publicado em 2004, relembra o estudo de Asensio, em que é sublinhada a dívida deste auto de Camões em relação à comédia redigida por Vasconcelos, por volta de 1542. Também quanto a si, «À afinidade

essencial da intriga (história de amor entre figuras de desigual estatuto), somam-se flagrantes similitudes na caracterização de personagens basilares e suas relações: Zelotypo e Cariophilo (o amador que em *Eufrosina* se diz «contemplativo» e aquele que se exhibe como impenitentemente «activo») repercutem-se na dupla Filodemo e Duriano. Eufrosina e Sílvia de Sousa, criaturas de Vasconcelos, são reinventadas, em *Filodemo*, no par composto por Dionisa e Solina». Pelo confronto de alguns excertos da *Eufrosina*, vemos que Cariophilo se ri de Bembo, Petrarca e de «trinta Platões» e, prático nos amores, proclama «De mi vos sei dizer que os meus amores hão-de ser activos», encontrando expressivo seguidor em Duriano no *Filodemo*. O mesmo acontece com as figuras femininas onde a situação dramática, tema, intriga e caracterização das personagens tem correspondência nos dois pares de donzelas Sílvia de Sousa/Eufrosina, e Solina/Dionisa. Isabel Almeida não deixa de realçar que «Tais confrontos (e o número poderia alargar-se) provam à saciedade a ligação estreita existente entre ambos os textos», mas adverte para a complexidade da questão, pois, quanto a si, a imitação / recriação gera vínculos, como também acarreta discrepâncias.

Do ponto de vista da experiência dramatúrgica e de palco já realizada, foi possível constatar a estreita familiaridade entre as personagens e a intertextualidade existente entre os dois textos. Este reconhecimento prático, *in loco*, levou a determinadas opções de dramaturgia no espetáculo *Camões — tanta Guerra, tanto Engano* (apresentado em Lisboa, na Igreja do Convento dos Inglesinhos, em 1996, com encenação de Silvina Pereira e produção do Teatro Maizum), começando o espetáculo, com alguns excertos do *Filodemo*, numa espécie de memória intertextual, prolongando a experiência emocional e estética da *Comedia Eufrosina* (estreada no mesmo espaço, no ano anterior, em 1995, também com encenação de Silvina Pereira e produção do Teatro Maizum). Às frequentes correspondências textuais acrescentava-se a existência de situações dramáticas similares. Ou seja, o texto dramático de *Camões* era terra conhecida, a partir da experiência de leitura e representação da *Eufrosina*. Mais ainda, o registo pícaro e sensual de Cariophilo, ou o relato sobre as mulheres de Goa, na Carta da Índia enviada pelo irmão da personagem Sílvia de Sousa, extravasava do auto, reaparecendo em pleno nas *Cartas* de *Camões*.

O olhar atento de António José Saraiva reconheceu as relações intertextuais existentes entre as comédias *Eufrosina* e *Ulysippo* e as *Cartas* de Camões, observando que «há uma alusão a um bordel de Lisboa, que o autor crismou de “Mal Cozinhado”, o mesmo nome que a *Eufrosina* atribui a uma casa congénere em Coimbra». Em sua opinião, este facto mostraria que Camões teria frequentado, como Ferreira de Vasconcelos, o meio estudantil coimbrão, por volta de 1540. Também Aquilino Ribeiro, em *Cartas Eróticas de Camões*, havia escrito que «Luís de Camões cevou os dentes todos na maçã pecadora! E ele na juventude devia tê-los rijos e carnicieiros». O tom licencioso galhofeiro e sarcástico da Carta I escrita de Lisboa, por volta de 1552 e 1553 (entre o regresso de Ceuta e o episódio com Gonçalo Borges no dia de Corpo de Deus), para um amigo que se encontrava em Coimbra, mostra bem como a vida se sobrepõe à literatura, como «uma contraface de humanidade e de quotidiano», na expressão feliz e autorizada de Aníbal Pinto de Castro.

O mito biográfico criado em Camões, mais parece pertencer à galeria de retratos ficcionados do teatro de Vasconcelos, surgindo na pena dos seus biógrafos como um dos muitos escudeiros que povoam as três comédias. Podemos encontrar um Camões dramático e teatral no megárico e sensual Cariophilo, no melancólico e desesperado Zelotypo, que por amor se «meteo em hum laberinto de dores», no queixoso e humilhado Grasidel de Abreu, bem pouco bafejado pela fortuna nos seus amores com Filomela, ou no enamorado Hypolito (filho do devasso Ulysippo), irremediável estroina e jogador, não hesitando entrar com chave no cofre paterno, para custear o «negro vicio sensual».

O dramaturgo Jorge Ferreira de Vasconcelos criou dezenas de figuras teatrais e a sua vida repartiu por essas personagens magistralmente conseguidas, verdadeiros caracteres em ação. As suas figuras denunciam vícios públicos e fazem uso de uma «mordedura satírica» nada meiga, sabendo, contudo, que são apenas mais um peão no xadrez do mundo, e, por isso, despegam-se de si e almejam lançar-se nessa Índia, como forma de endireitar a vida. Muitas dessas personagens que esperam despacho não chegam a partir, e outras, compelidas, são salvas pelo autor, à última hora, desse lugar de desterro. E ele próprio, espírito lúcido e avisado, para quem a Índia era mais terra de perdição do que de promessa, nunca chegou a partir. Para si, Vasconcelos, escolheu vida de funcionário. Homem da pena

e cortesão, cumpriu na vida o que na ficção proverbialmente antecipou. Mas veja-se como em alguns dos seus textos a impotência e o desencanto são tremendos.

E é disso que fala a «Carta que se achou entre os papéis de Jorge Ferreira de Vasconcellos», 344 versos publicados na edição da *Comedia Aulegrafia* de 1619, epístola num tom confessional, autobiográfica, um «grito de angústia existencial», segundo Jean Subirats (SUBIRATS 1997). Os dois últimos versos da última oitava, dessa carta «Em desertos queixar-me-ei, / Lá acharei quem me persiga», são um remate atormentado e enrouquecido, um grito de desabafo e de desencanto da vida, desentendido consigo e com os outros, cujo paralelo se encontra nas redondilhas sobre o *desconcerto do mundo* ou nas Canções IX e X de Luís de Camões.

Vida e obra, realidade e ficção, comédia e tragédia, entrelaçam a vida dos homens. Na vida, Camões poderia ter tido uma carreira análoga à de Jorge Ferreira de Vasconcelos, mas tal não aconteceu. Chegados ao ocaso da vida, bem diferente era a situação de cada um destes homens, nessa primavera do ano de 1570. Jorge Ferreira de Vasconcelos, alto funcionário público, no cargo de «Thesoureiro da casa de D. Sebastião», e Luís de Camões, recém-chegado, carregando pela cidade o fardo da miséria e da doença e lutando pela publicação dos seus versos e por uma tença de D. Sebastião. No entanto, a morte, a roda da fortuna, trocando de sentido, favoreceu e compensou «o príncipe dos poetas» e esqueceu o dramaturgo.

Uma história da Literatura Portuguesa, na perspetiva «do que *de facto se não sabe* acerca de quantos escritores nasceram em Portugal ou em português escreveram» de que falava Jorge de Sena, a propósito do poeta Bernardim Ribeiro, tem com certeza muitos protagonistas. Um deles é, certamente, Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Até há pouco, dispúnhamos de dois documentos: o *Rol de Moradores da Casa do Infante D. Duarte*, de 1540, publicado em 1742 por António Caetano de Sousa, no qual Jorge Ferreira de Vasconcelos consta como moço de câmara do Infante D. Duarte, irmão de D. João III, e um documento de 10 de julho de 1563, divulgado por Brito Rebello no início do século XX, onde se refere que Jorge Ferreira de Vasconcelos tinha o ofício de escrivão do Tesouro. Da restante informação biográfica sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos são de destacar: o verbete do bibliógrafo João Franco Barreto na *Bibliotheca Lusitana* (ca 1670), crucial porque

permite confirmar os dados deixados por Diogo Barbosa Machado na *Biblioteca Lusitana* de 1747, cujas informações foram muitas vezes postas em causa; as hipóteses erradas de Teófilo Braga propostas em 1870, confundindo-o com um Jorge Vasco Gonçellos, poeta menor do *Cancioneiro Geral*; e as notas de Carolina Michaëlis de Vasconcelos enviadas a Menéndez y Pelayo em 1909, que, no essencial, contrariam tudo o que havia sido defendido pelo autor da *História do Theatro Portuguez II*. Nesse estudo, editado por G. C. Rossi em 1948, a lusitanista alemã chamava a atenção de que «Nenhum Coevo o menciona», assinalando ainda que como «excepção temos apenas os dísticos latinos de Diogo de Teive». É possível hoje relativizar esta sua afirmação, pois encontra-se uma outra menção ao comediógrafo, feita por Pero de Magalhães de Gândavo, em 1574, na obra *Regras que Ensinam a Maneira de Escrever e Orthografia da Lingua Portuguesa...*, publicada no capítulo sobre o elogio da Língua Portuguesa, menção essa que se torna muito significativa, pois foi publicada em vida de Ferreira de Vasconcelos, ao contrário do poema laudatório de Teive, que só sairia *a posteriori*. A frase da lusitanista alemã, apesar de poder encerrar uma espécie de veredicto fatalista, constitui, no entanto, um desafio que nos empurra a contrariar e a superar esse tão fraco interesse por uma obra de incontestável valia para os estudos literários e artísticos da cultura portuguesa. Perante esta situação, Menéndez y Pelayo não deixará de assinalar em *Orígenes de la Novela*, no Tomo III, que «Tan ingratos y olvidadizos han sido los portugueses con un escritor de tanto ingenio y cultura». Neste cômputo, deverá ser realçado, nos anos 50, o estudo de Eugenio Asensio e a sua opção de não entrar nas areias movediças das parcas informações biográficas sobre o autor da *Eufrosina*, preferindo fixar-se na investigação e análise da obra. E na década de 80, a tese de doutoramento de Jean Subirats, orientada por António José Saraiva, que pode ser considerada como o segundo trabalho de grande fôlego sobre o escritor, queixando-se então Jean Subirats da carência total de documentação biográfica. Finalmente, em 2008, no artigo «Arquivos falantes — 5 Documentos inéditos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos», publicado na revista *Românica* e na sua dissertação de doutoramento, de 2010, intitulada *Tras a Nevoa Vem o Sol — as Comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, Silvina Pereira divulga um total de sete documentos que permitem

certificar a carreira profissional do autor e contribuir para uma biografia documentada de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Jorge Ferreira de Vasconcelos nasceu na segunda ou terceira década do século XVI (1515? 1525?). Seu pai, António Dias [Pereira] Ferreira, era natural de Coimbra. Foi criado do duque de Aveiro, D. João de Lencastre, e são-lhe atribuídos os títulos de doutor jurista e de Cavaleiro da Ordem de Cristo. Não se encontrou, porém, por enquanto, documentação comprovativa destas informações. Exerceu os seguintes ofícios e cargos: moço de câmara do infante D. Duarte, moço de câmara de D. João III, escrivão do tesouro da casa real e tesoureiro do Tesouro Real. Sua filha, Briolanja Mendes de Vasconcelos, casou com D. António de Noronha, futuro editor das edições seiscentistas das comédias *Ulysippo* e *Aulegrafia*, três décadas mais tarde. Em 1550, Vasconcelos encontra-se em Lisboa a escrever sobre o Torneio de Xabregas. Perdeu um filho jovem em 1578, na Batalha de Alcácer Quibir, foi casado com D. Ana de Souto, senhora nobre. Morreu em 1585. Os documentos agora encontrados permitem: comprovar o cargo de moço de câmara de D. João III e, em dois períodos, o de tesoureiro do Tesouro Real; datar o início das funções como escrivão do Tesouro em 1553, assinalar que exercia as funções de tesoureiro do Tesouro em 1564 (sob a regência do cardeal D. Henrique) e comprovar que voltou a exercê-las, já no reinado de D. Sebastião, no período de 1570-1575, tendo abandonado o cargo a 26 de julho de 1576; datar o início e o termo das funções como tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia, ao serviço de Filipe I, no período entre 4 de outubro de 1580 e [31] de dezembro de 1583; comprovar o casamento de D. Briolanja com D. António de Noronha, datá-lo de 23 de novembro de 1584; e saber que foi celebrado na recém-levantada Freguesia do Sacramento, cuja capela era sita na Igreja da Trindade, em Lisboa. Poder-se-ão colocar ainda algumas dúvidas e conjeturas: terá chegado a estar ao serviço do príncipe D. João, dado que lhe dedicou duas obras, *Os Triunfos de Sagramor* em 1554 e a *Comedia Eufrosina* em 1555, ou terá transitado diretamente para o serviço do rei D. João III? Terá permanecido, para além de 1576, ao serviço de D. Sebastião? E com que funções?

À Igreja da Trindade, onde se realizou a cerimónia do casamento da filha de Jorge Ferreira de Vasconcelos, estão ligados vários factos, prováveis ou confirmados, da sua vida: no mesmo templo existia uma

capela de «moços de câmara» do rei desde 1570, o que pode significar que ele a teria frequentado com assiduidade; os religiosos Trinitários tinham a incumbência de tratar do resgate de cativos, e Jorge Ferreira de Vasconcelos esteve muito provavelmente envolvido num processo desse género, relativo ao seu filho, em 1578; e, por último, no cruzeiro desta igreja haveriam de repousar os seus ossos em 1585, depois soterrados no terramoto de 1 de novembro de 1755. Se a tudo isto juntarmos o facto de a ação da *Comedia Ulysippo* se situar quase toda entre S. Roque e a Trindade, podemos presumir que poderá ter vivido nesta zona de Lisboa. Submerso no antigo arruamento quinhentista, posteriormente escondido pela distribuição dos lotes estabelecidos no tempo dos liberais, aí jaz o *moço de câmara*, o *escrivão do tesouro real*, o *tesoureiro do Rei*, o *tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia*, Jorge Ferreira de Vasconcelos.

Este artista do Renascimento português, cujos dotes de escritor e comediógrafo se comprovam com a leitura das suas obras, concorreu significativamente para o enriquecimento do teatro português, tendo suscitado o entusiasmo dos seus contemporâneos, atestado pelas muitas leituras e edições de que a sua obra foi objeto.

Da obra que lhe é atribuída, somente as três comédias, *Eufrosina*, *Ulysippo*, *Aulegrafia* e o *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, são hoje conhecidas. As restantes obras encontram-se desaparecidas, com exceção de uma que se crê ter sido impressa, o livro de cavalarias *Triunfos de Sagrador*, do qual se desconhece o paradeiro, embora tenha sido diversas vezes descrito. Há ainda notícia de outros livros desaparecidos: por exemplo a 1.^a edição da *Comedia Ulysippo*, que depois de mencionada no *Rol dos Livros Defesos*, de 1561, no *Rol dos livros que neste reyno se prohibem*, de 1564 e no *Catalogo dos livros que se prohibem*, de 1581, desapareceu sem deixar rasto, nem sequer a data da impressão. Não se saberia da existência desta edição se não fosse o frontispício da 2.^a edição *emmendada* de 1618, e, naturalmente, o facto de constar nos *Índices* acima descritos.

A aceitar a existência da edição de *Os Triunfos de Sagrador*, Jorge Ferreira de Vasconcelos ter-se-á estreado no prelo como escritor no ano de 1554. Entretanto, a *Comedia Eufrosina*, cuja data de composição Eugenio Asensio remete para os anos de 1542/1543, circulou anónima e manuscrita até 1555, ano em que saiu do prelo de João de Barreira. Esta obra teve

quatro impressões quinhentistas, duas em Coimbra, (1555 e 1560) e duas em Évora (1561 e 1566). A estas, seguiu-se a 1.^a edição da *Ulysippo* antes de 1561, e do *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, em 1567. Entre as décadas de 50 e 60, com a edição do *Sagramor*, a reedição dupla da *Eufrosina* (4) a edição da *Ulysippo* (1556-1559) e a do *Memorial* (1567), temos ao todo pelo menos sete impressões. Mas este êxito assinalável foi contrariado pelas sucessivas entradas destes textos nos *Índices Inquisitoriais* (1561, 1564 e 1581) da *Comedia Ulysippo*, e (1581) no caso da *Eufrosina*, um facto com consequências nefastas para a futura circulação e receção da obra. Em resumo, as edições quinhentistas conheceram sucesso atestado pelas muitas edições mas, também, atribulações próprias do tempo. O *Sagramor* e a 1.^a edição da *Ulysippo* desapareceram, a *Eufrosina* saiu de circulação e a *Aulegrafia* não chegaria a ser impressa, muito embora estivesse pronta, como dirá mais tarde D. António de Noronha, na dupla condição de genro e de editor. Hoje podemos afirmar que também esta comédia chegou até nós censurada. Outras obras se encontram por apurar, como é o caso do *Livro de Sortes* que saiu impresso em data incerta e que também se encontra mencionado nos *Índices* de 1564, 1581 e 1624.

Eugenio Asensio refere que uma leitura mais atenta da *Eufrosina* mostra desde o *Prologo* da comédia uma «inquietante» intimidade de Jorge Ferreira de Vasconcelos com duas das obras que figuravam no primeiro *Rol de livros proibidos*: *De Occulta Philosophia* e *De Vanitate Scientiarum* de Cornelio Agrippa de Nettesheim, assinalando como exemplo o excerto do *Prologo* sobre o número 5, constituindo uma versão literal do primeiro tratado, uma mistura de cabala, astrologia e magia, que desaparece na edição expurgada de Francisco Lobo. Este estudioso relembra também que durante os anos de instrução de Jorge Ferreira era grande a popularidade de Erasmo devido sobretudo ao pendor satírico burlesco presente em *Os Coloquios*, no *Elogio da Loucura*, ou mesmo no Erasmo pedagogo dos *Adágios*. Para o lusitanista e editor da *Eufrosina*, não escapou à sagacidade dos inquisidores a familiaridade de Ferreira de Vasconcelos com as obras de Erasmo. Asensio refere que, cotejando duas obras de Gil Vicente e de Vasconcelos, se encontra em ambas uma situação cómica de uma obra de Erasmo, retirada do *Coloquio sobre el matrimonio*, na sua edição castelhana de 1532: a cena entre Pamfilo e Maria, glosada nas frases de

frei Paço e da moça Giralda. De facto, lendo o excerto de Erasmo, transcrito por Asensio, é fácil identificar o diálogo imitado por Jorge Ferreira de Vasconcelos, que se encontra na cena da discussão entre Sílvia de Sousa e o primo Zelotypo, onde se fala sobre as dificuldades do sujeito amador, ou seja, no final da cena 4.^a do Ato III da *Eufrosina*. Os tópicos retomados de Erasmo como «alma», «animo», «animada», ou «A alma está no corpo amado», e outros, foram incorporados na tradição portuguesa por Gil Vicente e por Jorge Ferreira de Vasconcelos, sendo de referir que esta fonte comum erasmiana se estenderia também, segundo Asensio, ao teatro de Camões, mais especificamente, ao *Auto de Filodemo*.

Este «pendor satírico», erasmista ao tempo, é bem visível nas comédias de Vasconcelos. O estudo crítico sobre a ação das diversas censuras, prévia e *a posteriori*, através de supressões ou alterações dos textos, é indicativo do que incomodava os censores. Agora, é possível saber o que no texto da *Aulegrafia* foi expurgado, por comparação entre a edição póstuma de 1619 e a cópia manuscrita existente na Real Biblioteca de Palacio, em Madrid, verificando-se a mesma tendência a partir do cotejo entre a *editio princeps* da *Comedia Eufrosina* e a edição de Francisco Rodrigues Lobo de 1616. No artigo «Ventos de Espanha — La Eufrosina de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Uma tradução espanhola pouco conhecida», publicado em 2008, Silvina Pereira deu conta que o texto castigado por Rodrigues Lobo, censura e adapta o texto de Vasconcelos, introduzindo alterações em matérias políticas, casuísticas, eróticas, religiosas, astrológicas, linguísticas, morais, além de omissões que transformam radicalmente o sentido do texto. Digamos que a atmosfera libertária, o ambiente de livre discussão que se respira na *Eufrosina*, «nascida numa época em que eram maiores os foros da literatura e menores os receios do poder», é suprimido. Em contrapartida, regista-se uma maior liberdade na tradução castelhana de Ballesteros, que parece coadunar-se com as linhas de força da cultura espanhola, conseguindo retomar e fazer reaparecer alguns elementos da versão original, não castigada por Lobo. São eles a picaresca e o tema do amante dissoluto. Exemplo gritante é o sacrifício da personagem *don juanesca* e imensamente sedutora de Cariophilo, que haveria de inspirar alguns autores castelhanos, como um D. João português, *avant la lettre*, precursor da universal personagem do burlador de mulheres de Tirso de Molina, e consequentemente também um dos pais

do dissoluto *D. Juan* de Molière. Ao contrário do que aconteceu em Portugal, esta personagem haveria de renascer e desenvolver-se num espaço que lhe era culturalmente mais favorável. A esse propósito, Xavier Fernández deixou-nos um interessante estudo onde salienta a dependência textual de dois textos espanhóis (*Tan largo me lo fiáis* e *El Burlador de Sevilla*), face ao texto da *Comedia Eufrosina*, um desenvolvimento da tese defendida por Menéndez y Pelayo em *Orígenes de la Novela*, de que a *Comedia Eufrosina* teria sido uma das fontes peninsulares do *Don Juan* de Tirso de Molina. De facto, Cariophilo propõe-nos uma filosofia de imoralidadeamatória idêntica à que viria a ser expressa por *Don Juan* de Tirso meio século depois. O burlador português seria assim o antecedente certo do burlador espanhol. Conclui o investigador que há, portanto, uma dependência textual «desatendida hasta ahora» pelos historiadores da lenda de *Don Juan*. E se o texto dramático do elegante cortesão Jorge Ferreira de Vasconcelos não foi em Portugal fonte do género picaresco, justo será lembrar que a fonte e matriz do universal *Don Juan*, «el gran garañón de España», poderá estar o prodigioso Cariophilo, «el gran garañón» de Portugal, personagem da *Comedia Eufrosina*.

BIBL.: **Fontes manuscritas:** Carta de ofício de D. João III nomeando Jorge Ferreira [de Vasconcelos], como escrivão do tesouro da casa real. Lisboa, 20 de março de 1553. IAN/TT, *Chancelaria de D. João III, Doações, Ofícios, Mercês*, Livro 63, f.º 83; Carta de ofício de D. Sebastião nomeando Luís Vicente como escrivão do tesouro da casa real. Lisboa, 10 de julho de 1563. IAN/TT, *Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Doações, Ofícios, Mercês*, Livro 11, f.º 158 (MF 1619). Publicado, noutra transcrição, por Jacinto Inácio de Brito Rebelo, *Ementas Históricas II: Gil Vicente*, Lisboa, Empresa do «Ocidente», 1902, p. 114; «Conhecimento», ou recibo, passado pelo tesoureiro de D. Sebastião, Jorge Ferreira de Vasconcelos, a Alfonso de Zuñiga, tesoureiro da rainha D. Catarina de Áustria. Lisboa, 12 de maio de 1564. IAN/TT, *Corpo Cronológico*, Coleção S. Lourenço, Parte I, Maço 106, Documento 133, f.º 2; Alvará da rainha D. Catarina de Áustria dirigido aos contadores do seu tesouro. Lisboa, 22 de maio de 1564. IAN/TT, *Corpo Cronológico*, Coleção S. Lourenço, Parte I, Maço 106, Documento 133, f.º 2v; Carta de quitação de D. Sebastião para Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo ofício de tesoureiro. Lisboa, 26 de julho de 1576. IAN/TT, *Chancelaria de D. Sebastião e D. Henrique, Privilégios*, Livro 11, fls. 85v-86; Assento de casamento de D. António de Noronha com a Senhora Dona Briolanja Mendes de Vasconcelos. Lisboa, 23 de novembro de 1584. IAN/TT, *Registos Paroquiais*, Lisboa, Sacramento, M (Mistos), Maço 1, Caixa 1, f.º 31 (MF 1051); Carta de quitação de D. Filipe I em favor de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo ofício de tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia. Lisboa, 28 de outubro de 1588. DGARQ/ANTT, *Chancelaria de D. Filipe I, Privilégios*, Livro 5, fls. 250-250v; Carta de quitação de D. Filipe I em favor de Jorge Ferreira de Vasconcelos, pelo ofício de tesoureiro do Armazém da Guiné e Índia. Lisboa, 7 de

dezembro de 1588. DGARQ/ANTT, *Chancelaria de D. Filipe I, Privilégios*, Livro 5, f.º 249v; [BARRETO, João Franco] *Bibliotheca Lusitana*. Autores Portuguezes — 1.ª Parte Offerecida por João Franco Barreto seu Autor natural da Cidade de LX.^a Autor da Eneida Portuguesa, 1670 (ca) f.º 673v 674 e 674v. Fotocópia do texto manuscrito; Comedia de don Antonio de Noronha. Em português. 4.º = Vasconcellos, Jorge Ferreira de, [Aulegraphia]. Ao conde de Salinas, duque de Franca Villa e Ribadeu, do conselho do estado de sua magestade e presidente do conselho de Portugal, etc. [por dom Antonio de Noronha]. — II/1519. — Cat. Mss. II, 70.

Fontes impressas: [Jorge Ferreira de Vasconcelos] — *COMEDIA EUFROSINA*. Novamente impreffa & emmendada por Francisco Roiz Lobo. Offrecida a Dom Gastão Coutinho. Em Lisboa, com Privilegio. Com todas as licenças e aprovações necessárias. Lisboa, por António Alvarez. Anno 1616, 4, 223 f.º; *COMEDIA ULYSIPO* de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Nesta segunda impressão apurada, & correcta de algus erros da primeira. Com todas as licenças necessárias. Em Lisboa: Na officina de Pedro Craesbeeck. Anno M.DCXVIII, 278 f.º; *COMEDIA AULEGRAFIA* feita por Jorge Ferreira de Vasconcellos. Agora novamente impressa à custa de Dom Antonio de Noronha. Com todas as licenças necessárias. Em Lisboa. Por Pedro Craesbeeck. Anno 1619, 4, 186 f.º; [Jorge Ferreira de Vasconcelos] — *COMEDIA DE EUFROSINA* traducida de lengua portuguesa en castellana por el Capitan Don Fernando de Ballesteros y Saabedra, «Introdução», de Don Francisco de Quevedo y Villegas. Madrid, en la Imprensa del Reino, Año de 1631. A costa de Domingo González; VASCONCELLOS, Jorge Ferreira de, *Comédia Eufrosina*, texto de la Edición principe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566. Edición, prólogo y notas de Eugenio Asensio. CSIC — Instituto Miguel de Cervantes. Madrid 1951; VASCONCELLOS, Jorge Ferreira de, *Epístola*, [edição de Jean Subirats], Farândola, Paris, 1997; VASCONCELLOS, Jorge Ferreira, *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, Prefácio, atualização, transcrição do texto e notas de João Palma-Ferreira, Porto, Lello Editores, 1998.

Bibliografia passiva (séculos XVI-XVIII)

[GÂNDAVO, Pero Magalhães de], *Regras que Ensinam a Maneira de Escrever e Orthografia da Lingua Portuguesa* [...], Autor, Pero de Magalhães de Gândavo, Em Lisboa, Na officina de António Gonçalves. Anno de 1574, fl. 31v; [MACHADO, Diogo Barbosa] *Bibliotheca Lusitana*, Diogo Barbosa Machado, «JORGE FERREYRA DE VASCONCELLOS», Tomo II de M.D.CC.XL.VII e Tomo IV de M.DCC.LIX.

Obras sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos

ALMEIDA, Isabel, «Cores de uma manta de Alentejo — notas sobre o texto do Auto do Filodemo, in *Camões — tanta Guerra, tanto Engano*. Um espetáculo de Silvina Pereira filmado por Paulo Rocha, CD-Rom, ICAM, edição Teatro Maizum, Lisboa, 2004; ANASTÁCIO, Vanda (edição, prefácio e notas), *Teatro Completo de Luís de Camões*, Porto, Caixotim Edições, 2005; ANSELMO, António Joaquim, *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926; ASENSIO, Eugenio (edição, prólogo e notas), *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, «texto de la edición principe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566», Madrid, CSIC — Instituto Miguel de Cervantes. 1951; BRAGA, Teófilo, *História do Theatro Portuguez II — A Comedia Classica e as Tragicomedias, Secculos XVI e XVII*, Porto, Imprensa Portuguesa — Editora, 1870; CAMÕES, José, «Um outro rascunho da vida cortesã: uma cópia inédita da *Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos», *Românica*, n.º 17, Revista de Literatura, Lisboa, FLUL, 2008; CASTRO, Aníbal Pinto de, CAMÕES, (Luís Vaz de), in *Biblos* n.º I, Coimbra, Ed. Verbo, 1995, pp. 884-905; CIDADE, Hernâni, *Luis de Camões — A Obra e o Homem*, Lisboa, ed. Arcádia, 1979; FERNÁNDEZ, Xavier

A., «Una fuente Portuguesa de “Tan Largo Me Lo Fiais», *GRIAL*, Revista Galega de Cultura, n.º 14, Out.-Dez., Vigo, Editorial Galaxia, SA, 1966, pp. 408-418; GAYO, Felgueiras, *Nobiliário de Famílias de Portugal*, Tomo XXI, impressão diplomática do original manuscrito, existente na Santa Casa da Misericórdia de Barcelos, propriedade e edição de Agostinho de Azevedo Meirelles e Domingos de Araujo Affonso, fac-símile da 1.ª ed. de 1938, 3.ª edição, de Carvalhos de Basto, Braga, 1992; LOUREIRO, Maria Carlos (coord.), Programa do espectáculo *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Dramaturgia e encenação de Silvina Pereira, estreado a 27 de março de 1995, na Igreja do Convento dos Inglesinhos, em Lisboa, Produção Teatro Maizum, 1995; MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (3.ª edição castelhana com um estudo preliminar da «Comedia de Evfrosina [Jorge Ferreira de Vasconcelos], Traducida de lengva portvguesa en castellana, por el capitan Don Fernando de Ballesteros y Saabedra, Al Sereníssimo Señor Infante Don Carlos, Con privilegio. En Madrid, en la Imprensa del Reino. Año de 1631. A costa de Domingo Gonçalez»), *Orígenes de la Novela*, tomo III, Madrid, N. B. A. E., 1910; PEREIRA, Silvina, Programa do espetáculo *Camões — tanta Guerra, tanto Engano*, uma seleção de textos (*Filodemo*, cartas e poemas) de Luís de Camões. Dramaturgia e encenação de Silvina Pereira, estreado na Igreja do Convento dos Inglesinhos, em Lisboa, Produção Teatro Maizum, 1996; id., «Arquivos Falantes — 5 Documentos inéditos sobre Jorge Ferreira de Vasconcelos», *Românica*, n.º 17, Revista de Literatura, Lisboa, FLUL, 2008; id., «Ventos de Espanha. La *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Uma tradução espanhola pouco conhecida», *Act 15 — Teatro e Tradução/Palcos de Encontro*, Lisboa, Campo das Letras, 2008; PEREIRA, Silvina Martins, *Tras a nevoa vem o sol — as comédias de Jorge Ferreira de Vasconcelos*, tese de doutoramento em Estudos Artísticos/Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2010; PEREIRA, Silvina e SANTOS, Rosário Laureano, Adaptação da *Comédia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Lisboa, Edições Colibri, 1998; REBELLO, J. I. de Brito, *Ementas Históricas II: Gil Vicente*, Lisboa, Empresa do «Ocidente», 1902; REBELLO, Luiz Francisco, *Variações sobre o Teatro de Camões*, Lisboa, Editorial Caminho, 1980; RIBEIRO, Aquilino, *Camões, Camilo, Eça e alguns mais*, Livraria Bertrand, Lisboa, 4.ª edição, 1949; ROSSI, Giuseppe Carlo, *A Comédia «Eufrosina» nas Páginas de D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e de D. Marcelino Menéndez y Pelayo (com inéditos)*, Separata de *Biblos*, vol. XXIII, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1948; SÁ, Artur Moreira de (Apresentação, estudo introdutório e reprodução fac-similada dos índices, por...) *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no Século XVI*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983; SARAIVA, António José, *História da Cultura em Portugal*, Lisboa, *Jornal do Foro*, 1962, vol. III; SARAIVA, José Hermano, *Vida Ignorada de Camões*, 1.ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 1978; SENA, Jorge de, *Estudos de Literatura Portuguesa*, I, 2.ª ed. aumentada, Lisboa, Edições 70, 2001; SUBIRATS, Jean, *Jorge Ferreira de Vasconcelos — Visages de son œuvre et de son temps*, tomos I e II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1982; id., (edição), *Epístola* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, Paris, Farândola, 1997.

Silvina Pereira

VELHO DO RESTELO (Episódio do). Por razões que ultrapassam as estritamente literárias e se prendem à inevitável tentação de interpretar e compreender contextos histórico-culturais, o chamado episódio do «Velho

do Restelo» tem merecido, e muitas vezes ajustadamente suportado, diferentes aproximações hermenêuticas, que o tornam uma das passagens mais conhecidas e mais citadas d'*Os Lusíadas*. Recentemente, Vítor Aguiar e Silva (SILVA 2008, pp. 117-128) e José Vitorino de Pina Martins (MARTINS 2009, pp. 527-546) procederam a estimulantes, muito úteis e praticamente exaustivos quadros das diferentes «leituras», desde Manuel Correia (Lisboa, ed. Craesbeeck, 1613) e, sobretudo, Faria e Sousa (Madrid, Juan Sanchez, 1639), até às propostas formuladas por estes dois estudiosos para este final do Canto IV. O grande comentarista de Camões do século XVII, Manuel de Faria e Sousa, havia, nos escólios tecidos, proposto um programa hermenêutico de larga fortuna, em que praticamente identificava o «velho de aspeito venerando» com Portugal, «aduzindo como argumento», para usar as palavras de Vítor Aguiar e Silva (2008, p. 117), «o facto de, na estância 77 do Canto VII, Camões descrever o retrato de Luso, fundador da “pequena casa lusitana”, como um “velho branco, aspeito venerando” e o facto de João de Barros, na Década I, liv. I, cap., da *Ásia* asseverar que o reino abominava “por la mayor parte” a empresa das navegações em demanda de novas terras, porque via nesta aventura o dessangramento dos recursos populacionais e económicos de Portugal e o impulso desenfreado da cobiça que havia de ser a ruína do país». A transcrição, feita por Faria e Sousa, de várias quintilhas da Carta de Sá de Miranda a António Pereira, Senhor de Basto, «Oíd por vida vuestra un poco al buen Sá de Miranda, que era outro viejo como esto», verberando os «malefícios morais, políticos, sociais e económicos dos descobrimentos» (SILVA 2008, p. 118), criou uma moldura interpretativa, destinada a larga fortuna, umas vezes em formulações mais «conciliadoras», no sentido da função do episódio na economia narrativa e simbólica do poema, (Visconde de Juromenha, Wilhelm Storck, Teófilo Braga, Afrânio Peixoto, Rebelo Gonçalves), outras mais radicais, como Aarão de Lacerda e António Sérgio, se bem que, e muitos estudiosos já o assinalaram, parece ser difícil sustentar, como avisadamente notou Mário de Albuquerque, «que Camões fizesse com tanta paixão uma epopeia a celebrar o que julgava um erro» (ALBUQUERQUE 1930, pp. 106-107). Dentro deste mesmo quadro hermenêutico, a aproximação das palavras amargas, tidas como premonitórias de desgraças futuras, da figura que Camões coloca no porto, olhando os navios que se afastam, à função do

coro na tragédia clássica, tem sido uma «leitura» que, a partir de Storck, permitiu a abertura para molduras interpretativas que, entre outras possibilidades, fazem convergir para este episódio d' *Os Lusíadas* a função de tornar presente, no poema, a corrente de opinião que se opunha à política de expansão nos mares, porque do domínio de rotas marítimas se tratava, preferindo-lhe a ofensiva militar no Norte de África, escorada, essencialmente, na estrofe iniciada pelos versos «Não tens junto de ti o Ismaelita, / Com quem sempre terás guerras sobejas?» (*Os Lusíadas*, IV.101.1-2). Este veio hermenêutico permitia até preservar o programa cruzadístico nas palavras do Velho do Restelo, na medida em que a presença no Norte de África se inseria também na dimensão evangelizadora — «Não segue ele do Arábio a lei maldita, / Se tu pela de Cristo só pelejas?» (*Os Lusíadas*, IV.100.3-4) — que plasmava a intervenção portuguesa em territórios não cristãos. Neste mesmo sentido hermenêutico, José V. de Pina Martins procedeu, em estudo recente, atrás citado, à identificação da figura do Velho do Restelo com Sá de Miranda, comentando as interpretações de Manuel Correia, na edição de *Os Lusíadas* de 1613 — «Finge aqui o Poeta como hum velho honrado e de authoridade, vendo os nossos apostados em hũa empresa de tanto perigo e dúvida, soltou algũas palavras que o Poeta vai recontando» — e acolhendo as sugestões de Faria e Sousa, «un viejo maduro, y prudente, a hablar contra esta resolución, de tentar el descubrimiento de la Índia», na de 1639. Para este grande estudioso do humanismo, «O poeta de *Os Lusíadas* delineou o perfil moral e profético do Velho do Restelo à imagem de Sá de Miranda. «[...] Em muitos passos da sua obra épica e lírica repete Camões palavras e conceitos mirandinos. No episódio do Canto IV, dir-se-ia que Sá de Miranda desce de entre Douro e Minho a Belém, para incarnar no paradigmático anti-herói que é o Velho do Restelo» (MARTINS 2009, p. 546). Seguindo também uma proposta de Faria e Sousa, até aqui não devidamente valorizada, Vítor Aguiar e Silva acentuou, na exaustiva síntese «Intertextualidade e hermenêutica no episódio do Velho do Restelo» (SILVA 2008, pp. 117-130), o muito provável conhecimento que Camões teria tido da obra do franciscano frei Antonio de Guevara [1481-1545], *Libro de los inventores del arte de marear y de muchos trabajos que se pasan en las galeras*, mais conhecida por *Arte de Marear*, onde o também bispo de Mondoñedo (a partir de 1537) descrevia, na esteira de

uma vasta literatura sobre a matéria, os males causados pela navegação e que poderia ter, com grande probabilidade, servido de fonte argumentativa a Camões. Curiosamente, como notou Vítor Aguiar e Silva, esta pequena obra de Guevara foi editada em 1539, em Valladolid, num volume que continha o *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* e o *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, que em muito comungam do filão argumentativo explorado por Sá de Miranda na *Carta a António Pereira*, desde o famoso *beatus ille*, até ao entendimento da corte como golfo tormentoso, onde a «privação» dependia de uma fortuna constantemente mutável, a que se poderia opor a calma paradisíaca, e quase tópica, nestes tempos, de literatura sobre a «miséria dos cortesãos», do campo, evocando uma Idade do Ouro, que os «livros de pastores» de muitos modos representariam e que deixa perceber uma apertada e complexa malha intertextual, reconstruindo não apenas um «estilo de escrita», mas também um «estilo de pensamento». Desenvolvendo a sugestão de Vítor Aguiar e Silva, na valorização do recurso a uma «enciclopédia de saberes» que escora uma sólida gestão argumentativa por parte de Camões, valeria a pena considerar, na hermenêutica do episódio, o peso da memória, como recurso estruturante de consequências semânticas e simbólicas que autorizam diferentes «leituras», mas, essencialmente, como «arte», numa conceção que, no Renascimento, tinha muito de capacidade de projeção do saber. A «memória» estruturava a relação com os conhecimentos adquiridos, permitindo, pelo recurso a esse património, potenciado pela sistematização, a cautelosa gestão de um presente que preparava o futuro. No célebre estudo *Problems in Titian: mostly iconographic* (1969), refletindo sobre o tempo (Parte IV), Erwin Panofsky demonstrou como no célebre quadro deste grande pintor, conhecido como «Alegoria da Prudência» ou «As caras da Prudência», e pintado à volta de 1565, representando um velho, um adulto e um jovem, no sentido contrário ao das idades da vida, a epígrafe *Ex praeterito / Praesens Prudenter Agit / Ni futuru(m) Actionem Deturpet* sublinha como a memória permite, lembrando o passado, acautelar o presente de forma a não comprometer o futuro. No caso do Velho do Restelo, e tal como outros estudiosos já assinalaram, numa curiosa relação intemporal, Camões recorre à experiência, que como soldado no Oriente havia acumulado, para verberar as consequências conhe-cidas de uma opção tomada em finais do século

anterior. Como diz Luís de Oliveira e Silva «Os factos que o velho antecipa são *res acta*, albergadas na memória, e a sua apreciação desprende-se da consciência do narrador e liga-se à consciência autoral. A história impõe-se à fábula» (SILVA 1995, p. 75), embora não deva aceitar-se, cremos, a ideia de que «o Velho do Restelo procede à desvalorização dos valores que permeiam a substância de *Os Lusíadas*», a que também anteriormente aludiram o Visconde de Juromenha, Storck e Teófilo Braga. Pelo contrário. Recorrendo à sua própria experiência, como que mimetizando a figura do velho do quadro de Tiziano, o poeta alude, numa atitude corroborada pelo *Soldado Prático* de Diogo do Couto ou pelas *Lendas da Índia* de Gaspar Correia — tanto tempo inéditos — a um futuro que é simultaneamente passado e presente no momento da elaboração e também da edição do texto, um tempo em que a «vertigem» dos descobrimentos já passou, de facto, mas que em nada afeta, do ponto de vista simbólico, a valorização da gesta lusa. Haverá que ter em conta que o «experto peito», de acordo com os versos camonianos, não remete diretamente para uma experiência marítima ou para as consequências nefastas da opção pelo Oriente: verbera-se a «Fama», como «glória de mandar» e «vã cobiça», «o pecado» que privou o homem da «Idade de ouro» e o lançou na de «ferro e de armas», amaldiçoa-se o primeiro que «nas ondas vela pôs em seco lenho», mas não se oferecem referências diretas à aventura oceânica dos Portugueses que, respeitando a verosimilhança, Camões não atribui a alguém que fala em 1497, quando os feitos maiores dos navegadores lusos ainda estavam por concretizar. A «experiência» resulta, verdadeiramente, e de acordo com a letra do texto, de um saber que depende da «memória», não apenas no sentido da vivência pessoal, mas também de «conhecimentos» de um património cultural que enquadra as alusões a Prometeu, Ícaro ou Dédalo. De resto, a fecundidade do episódio no suscitar de múltiplas interpretações, resulta, salvo melhor opinião, desta «confusão» de temporalidades, espécie de alquimia cronológica que permite falar de um futuro que pode ainda ser presente, em nome de um passado que se prende umbilicalmente à condição humana, em tempos de literatura *de miseria hominis*, concentrando numa mesma figura, a do Velho, a experiência do passado e a ciência de um futuro que se tornou pretérito. A memória, repositório de saberes que escora a prudência no exercício da comparação com as

circunstâncias do presente, podendo contribuir para «controlar» o futuro, num tempo em que a mudança se erigia como valor estruturante e dominante da humana condição, possui na produção camoniana um peso assinalável. No conjunto da lírica, para sublinhar a função plasmante da «memória», bastaria lembrar as doloridas e comoventes redondilhas *Sôbolos rios que vão*, a célebre Elegia I *O poeta Simónides, falando*, a II, *Aquela que de amor descomedido*, a III *O sulmonense Ovídio, desterrado*, estruturadas na constante relação com o passado, ou até o conjunto de composições que, no início da Parte III das *Rimas* (1595), o poeta dedica a esta temática. Não deixa de ser curioso também, no trilho dos caminhos da «memória», que a referência ao capitão Temístocles, de larga fortuna literária e cultural, e tão central na economia narrativa da Elegia I, ocorra também no texto que A. Quondam já entendeu, numa expressão feliz, como «a gramática fundamental da sociedade de corte», *Il Libro del Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione, de larguíssima fortuna no século XVI, onde, logo no início do Livro II, se medita sobre a condição dos velhos «que quase todos louvam o tempo passado e se queixam do presente». Desenvolvendo ideia de que a «idade madura», ao contrário do que seria natural, pois que a longa experiência «costuma fazer o julgamento dos homens mais perfeito, nisto o corrompa de tal maneira [...]», Castiglione apresenta a tese de que os velhos possuem uma falsa opinião, porque os anos «fugindo levam consigo muitas capacidades e, entre outras, levam do sangue grande parte dos espíritos vitais, o que altera a complexão, e os órgãos, pelos quais a alma exerce as suas virtudes, enfraquecem». Por isso, seria útil «quando já na fria estação começa o sol da [...] vida, despojando-nos daqueles prazeres, a andar para o caso, perder com eles a respectiva memória e encontrar, como disse Temístocles, uma arte que ensinasse a esquecer». Para Castiglione, tudo isto justificaria que os velhos louvassem «o tempo passado» e verberassem «o presente». Se pensarmos que esta mesma conceção, aliás recorrente, se encontra também na obra de Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, presente no mesmo volume que, em 1539, continha também a *Arte de Marear*, apertaremos a malha intertextual que emoldura a figura do Velho do Restelo: o passado, diz Guevara, era «cosa muy savida y mui cierta i platicada por los viejos [...]». Esta possibilidade de leitura da figura do «Velho do Restelo» poderá conferir ao episódio

potencialidades que ultrapassam apenas a consideração da experiência, do «experto peito», da cristalização de posições políticas que optavam pelo Norte de África, e se abrem para acolher leituras que, no quadro do um projeto de raiz messiânica e providencialista, revelam a oposição, ou a incompreensão de um «velho», num momento em que muitos acreditavam que o final dos tempos estava próximo, da dimensão estratégica da empresa marítima, no sentido em que esta acabaria por conduzir judeus e gentios a uma mesma religião. A atmosfera providencialista que tinha informado a *Crónica do imperador Clarimundo de onde os reis de Portugal descendem*, redigida por um jovem João de Barros e publicada em 1521-1522, mantinha-se por esses dias da segunda metade do século: na edição do *Tractado das Cousas da China* (1569-1570) do dominicano frei Gaspar da Cruz, o «Prologo da Obra» quase proclamava: «Para que as gentes fossem acabadas de chamar ao evangelho como convinha antes do acabamento do mundo [...] ordenou deos os descobrimentos que fizeram os castelhanos das terras novas, e ho que fizeram os portugueses da navegação da Índia [...]» O cunho cruzadístico da missão dos Portugueses percorre *Os Lusíadas*, numa espécie de «capilaridade» que, desde o Canto I, na qualificação de D. Sebastião, como «maravilha fatal da nossa idade» e «[...] certíssima esperança / De aumento da pequena Cristandade;» atinge o Canto X, no espaço e na importância concedida à «emblemática» passagem de S. Tomé pelas Índias: «E vós outros que os nomes usurpais / De mandados de Deus, como Tomé, / dizei: se sois mandados, como estais / Sem irdes a pregar a santa Fé?» (*Os Lusíadas*, X.119.1-4). Neste sentido, o Velho do Restelo poderia também ecoar as forças que se opunham, pela incompreensão, à dimensão do destino profético dos Portugueses, no cumprimento de uma missão urgente — o final dos tempos poderia estar próximo —, cuja conclusão dependia da capacidade de chamar ao reino de Cristo todos os povos. Saber de experiência feito, no sentido do domínio de um passado, presidido pela «memória», corporização das vozes de oposição política à gesta dos Descobrimentos, mas também, provavelmente, pela «natureza» dos velhos, no sentido de Castiglione, testemunho da incompreensão, que certamente existia, face a um projeto que se empenhava em garantir o destino messiânico de Portugal. Tal como o quadro de Tiziano conjuga as três idades da vida, simbolizando a Prudência, Camões entretece nesta mesma figura três «tempos», que

acabam por ser três tipos de «memória»: o «presente poético» de 1497, que evoca o passado, recordando uma experiência feita de reflexões sobre a «*miseria hominis*», favorecendo a integração na temática das consequências mais funestas dos Descobrimentos, equacionadas por diversos autores no século XVI; o presente, em termos de redação da obra, «futuro textual», dos anos 50-70, que identifica essas considerações, algumas tópicas, com a experiência do próprio autor, no sentido da «memória» de Camões e que o leitor provavelmente integraria no conjunto da sua obra e das referências conhecidas à sua presença no Oriente; e um passado/presente/futuro que conjuga, nos três tempos, o passado do momento da partida das naus, na ânsia do cumprimento de uma missão «providencialista», o presente dos anos de redação da obra, que testemunharam fases da evangelização no Oriente, e o futuro, no sentido da totalidade do destino messiânico ainda por cumprir. Deste ponto de vista, o episódio do Velho do Restelo continua a suscitar um leque de leituras que se enraíza, como conclui Vítor Aguiar e Silva, «na ambivalência indecível com que Camões aprecia, valora e julga a empresa dos descobrimentos» (SILVA 2008, p. 128). E não deixa de ser admirável que o poeta consiga concentrar numa única, intrigante e ambígua figura a capacidade de orquestrar vozes dissonantes, permitindo que o episódio apresente, na sua complexidade quase caleidoscópica, a «realidade» portuguesa da segunda metade do século XVI.

BIBL.: ALBUQUERQUE, Mário de, *O Significado das Navegações e Outros Ensaio*s, Lisboa, Sociedade Nacional de Tipografia, 1930; ALBUQUERQUE, Martim de, *A expressão do Poder em Luís de Camões*, Lisboa, IN-CM, 1988; ASENSIO, Eugenio, *Estudios Portugueses*, Paris, CGP, 1974; BLASCO, Pierre, «Faut-il prendre au sérieux le Vieillard du Restelo?», *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, FCG, vol. XVI, pp. 143-156; BRAGA, Teófilo, *Camões. A Obra Lírica e Épica*, Porto, Liv. Chardron, 1911; DIAS, José Sebastião da Silva, *Os Descobrimentos e a problemática cultural do século XVI*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1973; id., *Camões no Portugal de Quinhentos*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981; FILGUEIRA VALVERDE, José, *Camoens*, Madrid, Ed. Nacional, 1975; GONÇALVES, Francisco Rebelo, *Obra Completa*, III, Lisboa, FCG, 2002; JUROMENHA, Visconde de, *Obras de Luiz de Camoens*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1860; LACERDA, Aarão de, «A frase simbólica do Velho do Restelo», *Crónicas de Arte*, Porto, Tipografia da Renascença Portuguesa, vol. II, p. 133 e ss., 1917; MACEDO, Jorge Borges de, *Os Lusíadas e a História*, Lisboa, ed. Verbo, 1979; MARTINS, José Vitorino de Pina, «Sá de Miranda e o Velho do Restelo», *Estudos em Memória do Professor Doutor Mário de Albuquerque*, Lisboa, 2009, pp. 527-546; PEIXOTO, Afrânio, *Ensaio*s Camonianos, Coimbra, por Ordem da Universidade, 1932; RÉGIO, José, «Discursos sobre

Camões», *Obras Completas. Ensaio de Interpretação Crítica*, Lisboa, Portugália Editora, 1964; SÉRGIO, António, *Obras Completas. Ensaio*, t. IV, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1934; SILVA, Luís de Oliveira e, *Ideologia, Retórica e Ironia n'Os Lusíadas*, Lisboa, Ed. Salamandra, 1999; id., «A crítica da virtude heróica no Velho do Restelo», *Portugal: Mitos Revisitados*, Lisboa, Ed. Salamandra, 1995, pp. 69-97; SILVA, Vítor Manuel Aguiar e, «Intertextualidade e hermenêutica no episódio do Velho do Restelo», *A Lira Dourada e a Tuba Canora: Novos Ensaio Camonianos*, Lisboa, Livros Cotovia, 2008, pp. 117-130; STORCK, Wilhelm, *Vida e Obra de Luís de Camões*, Lisboa, ed. fac-símile, IN-CM, 1980; TOCCO, Valeria, notas a Luís de Camões, *I Lusíadi/Os Lusíadas*, a c. di Mazzocchi, V. Tocco, R. Averini, Milano, BUR, 2001; TAVANI, Giuseppe, «A propósito del Vecchio del Restelo», AA VV, *Studi camoniani* 80, L' Aquila, Japadre Editore, 1980.

Zulmira Santos

VÉNUS (Mito de). 1. Vénus é o nome de uma antiga divindade romana, protetora dos hortos, dos jardins e da vegetação em geral. Desde o século II a. C. foi assimilada à deusa grega Afrodite, passando a ser a deusa da beleza e do amor.

Sobre o nascimento de Afrodite, existem duas narrativas fundacionais cujas diferenças tiveram grande influência na reflexão dedicada à deusa n' *O Banquete* de Platão e na receção do mito de Vénus no Renascimento italiano e europeu em geral. Segundo a narrativa homérica (*Ilíada*, V. 370-371), Afrodite é filha de Zeus e de Dione (nalguns autores, a filha recebe por vezes o nome da mãe). Esta genealogia foi reiterada na *Eneida* (III.19) de Virgílio e na *Biblioteca Mitológica* (I.3) de Apolodoro e foi também acolhida por Giovanni Boccaccio na sua *Genealogia dos Deuses Pagãos* (XI.IV). Segundo a narrativa de Hesíodo (*Teogonia*, 191 ss.), Afrodite nasceu da espuma (em grego, *aphros*) que formaram no mar os testículos de Urano, que o seu filho Crono cortara com uma enorme foice de serra dentada e que caíram nas águas marinhas. Assim nascida sem mãe, a bela deusa rumou para a ilha de Citera — e daí ser também denominada Citereia —, donde se dirigiu para a ilha de Chipre — e por isso foi também chamada Ciprogeneia e Cípria —, rodeada de ondas e acompanhada por Eros e por Hímero, génio do Desejo amoroso. Ao sair das águas, sob os seus pés delicados a terra florescia.

Os poetas e os mitógrafos representam-na como a deusa bela e sedutora por excelência, patrocinando os prazeres sensuais (*ta aphrodisia*) e o desejo de procriar e irradiando graciosidade e alegria vital. As três Graças

que a rodeiam, Eufrosina, Talia e Aglaia, representam o fascínio, o encanto e a doçura de Afrodite. Exerce sobre toda a criação, desde os deuses até aos seres humanos e aos animais, um extraordinário poder genesíaco e cósmico, exaltado por Lucrécio na invocação do seu poema *De rerum natura*: «Prazer de homens e deuses, alma Vénus»...

Uma deusa como Vénus não podia deixar de ter uma história amorosa complicada e turbulenta. Foi casada com Vulcano, coxo de nascença, disforme, feio e sujo, deus do fogo, dos vulcões e das oficinas metalúrgicas e consumado forjador de armas de deuses e de heróis e dos célebres raios de Júpiter. Vénus não se manteve fiel a tão repulsivo deus, tendo amado clandestinamente Marte, o colérico, possante e pouco inteligente deus da guerra. Vulcano, informado pelo Sol desta relação amorosa, colheu os dois adúlteros em flagrante, aprisionando-os numa rede de ouro invisível e chamando os outros deuses para presenciarem a vergonhosa e ridícula cena.

Outros amores de Vénus ficaram célebres. Amou Adónis, o belo filho incestuoso de Mirra, morto na flor da idade por um javali enfurecido. Amou também Anquises, no cimo do monte Ida, perto de Troia, tendo nascido desta relação Eneias, o herói troiano que, protegido por Vénus, há de escapar à mortífera guerra com os gregos e navegará depois para ocidente, sempre perseguido pelo ódio de Juno, até aportar com os Penates troianos à península itálica, à região do Lácio, onde um seu descendente, Rómulo, fundará Roma. Da sua união amorosa com Hermes (Mercúrio), nasceu Hermafrodito, o belo jovem bissexual. Há mitógrafos que lhe atribuem ainda uma relação amorosa com Baco, cujo fruto teria sido Priapo, o deus itifálico guardião dos hortos e jardins.

Esta deusa gentil, graciosa e sedutora, era no entanto também vingativa, como demonstra a violenta morte que infligiu a Hipólito, que a desprezara em favor de Ártemis (Diana), e esteve envolvida diretamente na origem e no desenrolar da Guerra de Troia (o mito de Vénus procedia provavelmente da Ásia Menor). No célebre prélio em que Juno, Minerva e Vénus disputaram a maçã de ouro oferecida pela Discórdia para ser entregue à mais formosa deusa, Páris, filho de Príamo, rei de Troia, foi o árbitro escolhido por Júpiter para atribuir o áureo pomo. Após ouvir os argumentos e ponderar as ofertas de cada deusa, Páris decidiu entregar a maçã a Vénus, que prometera a Páris o amor da mulher mais formosa, ou

seja, de Helena, esposa de Menelau, rei de Esparta. Páris, com o auxílio de Eneias, organizou uma expedição a Esparta, seduziu Helena e raptou-a. Assim teve início a Guerra de Troia, durante a qual Vénus protegeu e auxiliou os troianos, não tendo todavia podido evitar, após dez anos de luta, a vitória dos gregos e a destruição da cidade de Príamo. Foi sob a sua proteção, porém, como ficou dito, que Eneias se salvou do incêndio de Troia, levando consigo o velho pai, Anquises, e o seu pequeno filho, Ascânio, e transportando ainda os deuses mais veneráveis de Troia, os Penates. Após navegar para o ocidente mediterrânico — iniciando assim a primeira *translatio imperii* do oriente para o ocidente — e depois de enfrentar múltiplos perigos e aventuras, Eneias chegará à foz do rio Tibre, em cuja região o esperavam os últimos combates, com os Rútulos e com o seu rei, Turno. Um seu descendente, Rómulo, fundará Roma, a cidade imperial que há de ter como protetora a mãe de Eneias, a divina Vénus, e que na sua grandeza há de congregar a herança de gregos e troianos.

Segundo algumas tradições mitográficas, recolhidas por Santo Agostinho em *A Cidade de Deus*, Vénus terá instituído o ofício de meretriz, donde lhe adveio a designação de Vénus *meretrix*. Nalguns dos seus templos, por exemplo no santuário de Corinto, praticava-se a prostituição ritual e as prostitutas, às quais a deusa teria ensinado os segredos da arte de amar, dedicavam-lhe um culto fervoroso. Esta tradição mitográfica pesou negativamente na receção do mito de Vénus ao longo da Idade Média.

O amor puro e o amor sensual representados por Vénus mereceram tratamento especial n’*O Banquete* de Platão, diálogo em que o filósofo, citando um discurso de Pausânias, distingue a Afrodite *celeste*, filha do Céu e que não teve mãe, e a Afrodite *popular*, filha de Zeus e Dione. A Afrodite *celeste*, mais antiga e venerável, gerada apenas pelo princípio masculino, «não conhece o excesso», ao passo que a Afrodite *popular*, gerada pelo princípio masculino e pelo princípio feminino, corresponde a um amor que procura a satisfação dos impulsos sensuais, não curando de separar o que é digno e o que é indigno.

Esta distinção entre as duas Vénus é fundamental na redescoberta e na revalorização do mito de Vénus pelo neoplatonismo florentino do século xv e, de modo mais lato, por todo o platonismo do Renascimento. Marsilio Ficino (1433-1499), o mais influente membro do círculo neoplatónico de

Florença, intitulou o capítulo VII do segundo discurso do seu *Comentário sobre O Banquete de Platão* «*De duobus amoris generibus ac de duplici Venere*» («Dos dois nascimentos do Amor e da dupla Vénus»). A primeira Vénus, a Vénus celeste, existe como inteligência angélica e nasceu do Céu sem mãe, porque a mãe é matéria e aquela inteligência é alheia à matéria corporal. A segunda Vénus, a Vénus vulgar, filha de Júpiter e de Dione, representa o poder de procriar que se atribui à alma do Mundo. A Vénus celeste conduz, graças a um amor inato, a compreender a Beleza de Deus, ao passo que a segunda é conduzida, em virtude também de um amor que lhe é próprio, «a procriar aquela mesma Beleza nos corpos». Cada uma destas Vénus é acompanhada por um Amor correspondente: «Desde que a beleza do corpo humano se oferece aos nossos olhos, a nossa inteligência, que é em nós a primeira Vénus, venera e ama esta beleza como uma imagem da Beleza divina e através dela é conduzida com frequência para essa Beleza. Mas então o poder de engendrar, que é a segunda Vénus, deseja produzir uma forma que seja semelhante a essa Beleza. Numa como na outra, existe portanto Amor. Dum lado, o desejo de contemplar a Beleza; do outro, o desejo de a engendrar. E estes dois Amores são honestos e louváveis, porque ambos nascem da imagem divina.» Já Pico della Mirandola, outro membro do círculo neoplatónico florentino, atribui o amor *ferinus* à ação da Vénus vulgar, filha de Júpiter e Dione, tal como Leão Hebreu, no diálogo terceiro dos seus *Diálogos de Amor*, ao caracterizar as duas Vénus e os dois Amores correlativos, escreveu que o filho da Vénus magna, celeste e divina, é o Amor honesto, ao passo que a Vénus inferior e libidinosa é mãe do amor brutal.

O neoplatonismo renascentista, graças a pensadores como Ficino, Pico della Mirandola e Leão Hebreu, a poetas como Poliziano, a tratadistas como Pietro Bembo e Castiglione, a pintores como Botticelli e Tiziano, converteu o mito de Vénus numa fascinante e poderosa matriz de reflexão metafísica, cosmológica, antropológica e ética sobre Deus, o Amor, o Universo, a Beleza, a Arte e o Desejo. A síntese perfeita do significado do mito foi formulada por Ficino: *Venus id est Humanitas*.

2. Tanto nas *Rimas* como n'Os *Lusíadas*, a deusa Vénus é objeto de denominações diversas, nunca aparecendo, todavia, a denominação grega Afrodite. É denominada com maior frequência Vénus — numa ocorrência (*Os Lusíadas*, VIII.64.7), este nome está seguido do epíteto Acidália,

vocábulo que também figura n' *Os Lusíadas* (IX.52.8) como substantivo próprio, palavras relacionadas com a fonte da Acidália, na Beócia, na qual Vénus se banhava em companhia das Graças —, mas surge também com relativa frequência a denominação Citereia e aparece uma vez no poema épico a perífrase que associa a deusa com o topónimo Citera: «a Deusa em Citera celebrada» (I.100.2). Camões evoca os vários lugares onde existiam os principais templos consagrados a Vénus — «Cipro, Gnido [Cnido], Pafos e Citera» (V.5.8) —, pois que são de origem toponímica outras denominações que atribui a Vénus: Deusa Cípria (IX.18.1) e Cípria (IX.43.5), da ilha de Chipre; Deusa Páfia (IX.60.8), da cidade de Pafos; Ericina (II.18.5 e IX.66.8), do santuário no monte Érice, na Sicília (na écloga *As doces cantilenas que cantavam* v.308, ocorre o sintagma «Ericina espessura»). A denominação Dione, que aparece três vezes n' *Os Lusíadas* (II.21.2; II.33.2; IX.36.3), procede da tradição homérica atrás referida que considera Vénus filha de Júpiter (Zeus) e de Dione, transladando-se o nome da mãe para a filha.

Se esta denominação de Dione atribuída a Vénus reenvia para a narrativa homérica do nascimento da deusa, a verdade é que Camões conhecia a tradição hesiódica do nascimento de Vénus no mar. Na écloga *A rústica contenda desusada*, o pescador Alieuto, ao mencionar as glórias de que se orgulham as águas oceânicas, salienta que «[n]aceo no pego a deusa, que é senhora / do amoroso prazer, que sempre tarda» e exclama: «[p]erdoem-me as deidades; mas tu, diva, / que no líquido mármore és gerada, / a luz dos olhos teus, celeste e viva, / tens por vício amoroso atravessada». N' *Os Lusíadas*, quando Vénus e as Nereides se preparam para impedir a nau capitaina de entrar no porto de Mombaça, salvando os navegadores portugueses da perfídia urdida por Baco, o narrador explica assim a influência de Vénus sobre as divindades marítimas: «Convoca as alvas filhas de Nereu, / Com toda a mais cerúlea companhia, / Que, porque no salgado mar nasceu, / Das águas o poder lhe obedecia» (II.19.1-4). No Canto IX do poema, ao pedir a Cupido o seu indispensável auxílio para a concretização da epifania da Ilha dos Amores, Vénus declara: «Quero que haja no reino Neptunino, / Onde eu nasci, progénie forte e bela» (IX. 42.1-2). Parece, todavia, que Camões amalgama a genealogia homérica e a genealogia hesiódica de Vénus, pois que, no episódio do seu encontro com o filho, o deus do Amor, em que é tão assertiva quanto ao seu nascimento

no reino de Neptuno, o narrador, ao relatar a sua chegada no carro suavemente conduzido por brancos cisnes, denomina-a segundo a tradição homérica: «E Dione, que as rosas entre a neve / No rosto traz, decia diligente» (IX.36.3-4).

Nas *Rimas* como n' *Os Lusíadas*, Vénus é a «clara deia» que irradia formosura, graça e sedução e que exerce sobre as criaturas, como se lê na écloga *A quem darei queixumes namorados*, um poder ao qual ninguém se exime: «Bem vês que por Amor se move tudo, / e não há quem de Amor se veja isento». Ou como argumenta o «primeiro Sátiro», na chamada «écloga dos Faunos», ao tentar dissuadir as ninfas de prosseguirem a sua fuga pelo meio da floresta: «Amor é um brando afeito / que Deus no mundo pôs e a Natureza / para aumentar as coisas que criou. / De Amor está sujeito / tudo quanto possui a redondeza.» O amor, na sua dinâmica cósmica, tem origem divina e causa natural, isto é, procede de Deus e está inscrito na Natureza. O desejo erótico e o deleite carnal fazem parte da realização do projeto de Deus de «aumentar as coisas que criou», uma ideia central do neoplatonismo impregnado de judaísmo de um filógrafo como Leão Hebreu.

A narrativa do encontro de Vénus com Júpiter, no Canto II d' *Os Lusíadas* (estâncias 33 e ss.), é um deslumbrante canto celebratório da beleza e da sedução erótica da deusa: na sua ascensão até ao sexto Céu, assento de Júpiter, enamorou «tudo quanto a via»; os seus olhos irradiavam centelhas («espíritos vivos») que incendiavam os pólos gelados e tornavam fria, por comparação, a esfera ígnea que, no sistema ptolomaico, circundava o ar; tal como no prélio em que disputou com Juno e Minerva a maçã de ouro ofertada pela Discórdia, o seu corpo esplendoroso estava quase desnudo, com os louros e encaracolados cabelos esparzidos sobre o colo alvinitante; as pernas, «lisas colunas», acendiam desejos que por elas trepavam como hera. Como clímax desta celebração jubilosa do corpo de Vénus, Camões, na estância 37, escreveu quatro versos que são uma obra-prima da sua poesia erótica, entremostrando com subtileza engenhosa as belezas mais íntimas da deusa: «Cum delgado cendal as partes cobre / De quem vergonha é natural reparo; / Porém nem tudo esconde nem descobre / O véu, dos roxos lírios pouco avaro.» Como nas *Stanze per la giostra* de Poliziano, a deusa, ao sair nua do mar, sobre uma concha, recobre com a mão esquerda «il dolce pome», como no

Nascimento de Vénus de Botticelli a deusa vela também com a mão esquerda e o seu longo cabelo o mesmo «dolce pome», enquanto a mão direita esconde os seios, em Camões é um translúcido véu que em parte esconde e em parte deixa ver a beleza dos «roxos lírios», expressão que, no dizer de Faria e Sousa, é «perífrasis de aquellas partes, que no se saben nombrar honestamente». São versos como estes e outros do Canto IX, em que a imaginação do poeta voluptuosamente se compraz nas belezas sensuais da Citereia, que tornam inaceitáveis as interpretações alegóricas propostas por Faria e Sousa: Vénus significaria «a Religião pia, ou Igreja Católica» e as «lisas colunas», por onde trepavam desejos, seriam os Mártires e os Doutores que constituem as colunas da Igreja! Esta deusa erótica, grácil e sedutora, que representa no episódio da Ilha dos Amores o princípio neoplatónico da regeneração do mundo graças à virtude salvífica do Amor, é porém suspeita, neste mesmo episódio, de originar desconcertos, loucuras, infâmias e aberrações no domínio do amor: «Mas eu creio que deste amor indino / É mais culpa a da mãe que a do minino» (IX.35.7-8).

Na fábula mitológica d’*Os Lusíadas*, Vénus é a deusa protetora da «gente Lusitana», à semelhança da função que desempenha na *Eneida* de Virgílio, modelo que, nesta matéria como noutras, Camões imitou. A proteção de Vénus a Roma, à *gens Iulia* e à «tão amada sua» gente romana enraíza-se originariamente no amor materno que a liga a Eneias e que estendeu aos descendentes do herói troiano (*Aeneadum genetrix*, nas palavras de Lucano). A sua afeição aos Portugueses não deriva de qualquer laço de parentesco — esta relação, como argumenta Marte no consílio dos deuses olímpicos, poderia, sim, obrigar Baco —, mas nasce do reconhecimento de que o povo luso possui qualidades iguais às do povo romano: idêntica coragem e semelhante fortuna, como demonstrou a fácil tomada de Tânger, cidade abandonada pelos temerosos Mouros após a conquista de Arzila. A própria língua portuguesa lhe parece ser, com pouca diferença, a língua latina (relembre-se que, segundo diversos gramáticos do Humanismo, a qualidade e a elegância de uma língua se avaliam em função da sua proximidade relativamente ao Latim). Por outro lado, as Parcas, divindades que conheciam o destino de cada um, homem ou deus, e por isso prediziam o futuro, tinham dado a saber a Vénus que ela seria celebrada e honrada onde quer que chegasse «a gente belígera»

que demandava o Oriente (I.34 e IX.38). Se Baco receia a humilhação de vir a ser desapossado dos seus títulos de glória e fama de conquistador da Índia, Vénus ambiciona receber as honras que os Portugueses lhe hão de consagrar.

Na sua missão protetora dos navegantes portugueses, que se inicia no consílio dos deuses olímpicos e termina no episódio da Ilha dos Amores, Vénus age e move-se sempre no plano das entidades divinas — os deuses olímpicos, em especial Júpiter, as Nereides, Cupido —, ao contrário de Baco, deus filho de uma mortal, que tanto actua no plano dos deuses como no plano dos homens.

A intervenção protectora de Vénus e a intervenção hostil de Baco são factores que contribuem decisivamente para dramatizar a intriga mitológica e a intriga humana d'*Os Lusíadas*, mas em rigor não podem alterar a determinação tomada pelos «Fados grandes», anunciada por Júpiter aos deuses olímpicos e reconhecida, com ira e revolta, pelo próprio Baco, segundo a qual o «grande valor da forte gente / de Luso» fará com que os homens se esqueçam dos feitos de Assírios, Persas, Gregos e Romanos (I.24), isto é, dos quatro grandes impérios da Antiguidade. As determinações dos «Fados grandes», do «imóvil Fado», que «as gentes vãs» não podem entender, correspondem à «escondida providência» de Deus (X.29.1), à «providência de Deus pura» (X.38.8), não podendo por conseguinte ser alteradas. Aliás, como bem observou Luís de Oliveira e Silva (1999, p. 42), os eventos futuros profetizados por Júpiter a Vénus (II.44-55) pertencem já, aquando da sua enunciação poemática, ao domínio das *res actae*: «[a] prolepse narrativa é analepse histórica». A visão católico-providencialista ou estóico-determinista dos acontecimentos históricos narrados torna inalterável a verdade substantiva destes mesmos acontecimentos, mas não anula nem exclui a função poética, ficcionalmente verosímil, de Vénus e de Baco.

BIBL.: CHASTEL, André, *Marsile Ficini et l'art*, Genève, Droz, 1996; CIORDIA, Martín José, *Amar en el Renacimiento. Un estudio sobre Ficino y Abravanel*, Madrid-Buenos Aires, Miño y Dávila editores, 2004; FICIN, Marsile, *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Paris, Les Belles Lettres, 1956; HEBREU, Leão, *Diálogos de Amor*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983, 2 vols; NASCIMENTO, Aires A., «Ainda Virgílio e Camões: Vénus e Baco, uma oposição de alcance cósmico», *Românica*, 10 (2001), pp. 191-206; PANOFKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial, 1972; id., *Renacimiento y renacimientos en el arte*

occidental, Madrid, Alianza Editorial, 1975; PIVA, Luiz, *Do Antigo e do Moderno na Épica Camoniana*, Brasília, Clube de Poesia e Crítica, 1980; SILVA, Luís de Oliveira e, *Ideologia, Retórica e Ironia n'Os Lusíadas*, Lisboa, Edições Salamandra, 1999; TARUGI, Luisa Rotondi Secchi, «La ripresa del mito di Venere nel '400», id. (a cura di), *Il mito nel Rinascimento*, Milano, Nuovi Orizzonti, 1993, pp. 409-427; WIND, Edgar, *Pagan mysteries in the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1980.

Vítor Aguiar e Silva

VIAGEM N'OS LUSÍADAS, NAS RIMAS E NAS CARTAS DE CAMÕES (A). As últimas décadas do século XX trouxeram para a crítica literária internacional assuntos atinentes à viagem. No que respeita à viagem na poesia de Camões, o estudo incidiu sobre pólos relativamente opostos: ou a viagem material de Vasco da Gama ou a viagem iniciático-simbólica, esta última, no início da década de 80, nos ensaios de Helder Macedo — Yvette Centeno, Helder Godinho, Stephen Reckert e M. C. Almeida Lucas sobre *Os Lusíadas*, e num ensaio de Maria Antonieta Soares de Azevedo sobre a Ilha do Amor.

Estava por fazer o estudo aprofundado das metaforizações e alegorizações da viagem que modulam o pensamento poético camoniano n'Os Lusíadas e nas Rimas. Foi nossa tentativa fazê-lo (em *A Viagem na Poesia de Camões*, Fundação Calouste Gulbenkian-FCT, 2006), partindo da procura dos eixos de leitura da poesia camoniana, sem enveredar por estudos exclusivamente eruditos, esquemáticos, sistemáticos, exaustivos, estruturais ou redutores, nem com o objetivo de construir uma coerciva organicidade de argumentos. Os dois eixos de leitura da poesia camoniana são a Ilha do Amor e a visão da máquina do Mundo cujas idiossincrasias poéticas atravessam a épica, a bucólica e a lírica camoniana. Percorrendo a máquina do Mundo como eixo de leitura da poesia camoniana, situamos, no centro, entre os Quatro Elementos, a viagem material de Vasco da Gama, a procura de verdade, o Outro, as viagens do olhar do narrador e do sujeito lírico como construtor de imagens plásticas e cinéticas, a viagem de descida ou catábase, uma parte das viagens dos deuses — Mercúrio, Vénus —, a presença de Marte e de Saturno. No Firmamento, as constelações relacionam-se com a navegação, monstros e metamorfoses. No Empíreo, a divinização dos heróis e da poesia épica; a viagem para Deus «que ninguém entende», a circundar o globo de cristal da miniatura

da máquina do Mundo, no cume da «ínsula divina» ou Ilha do Amor. Na «ínsula divina», as viagens do amor e a visão do mundo e do futuro, a anábase. Convém fazer uma formulação a um tempo recursiva e gradativa, da catábase, à travessia, à anábase. Ao contrário das viagens perfeitas da *Divina Comédia* de Dante e do *Canzoniere* de Petrarca, a viagem na poesia épica e lírica de Camões, que consideramos um único texto, é imperfeita e questionante, através de inúmeras modulações do pensamento poético camoniano. Apesar de se tentar caminhar da catábase para a anábase, o caminho é sinuoso, na catábase, na travessia e na anábase.

A viagem de catábase ou de descida. A catábase n'*Os Lusíadas* é assumida na sua imensa, múltimoda e complexa relação com a ideia e imagem de monstro e de metamorfose. A catábase é marinha, pois o Oceano é o grande desconhecido a enfrentar, portador latente de futuro para os nautas portugueses. A ideia de desconhecido e de limite a respeitar constitui um dos fulcros da ideia de monstro, no plano dos deuses, do Oceano, dos monstros e heróis. Baco é o deus monstro, movido pela inveja e pela ira, desiludido com os deuses olímpicos que aprovam a viagem dos portugueses para o Oriente — onde o deus alcançara prestígio —, para tentar mover os deuses marinhos na sua oposição à mesma viagem. Na sua catábase marinha, Baco desce às profundezas do mar, sendo o mar conotado com a ideia de monstro, o desconhecido, marcado por limites, antimundo do céu e da terra, monstro porque eventual portador de um mal latente; porque se esconde em cavernas e pode irromper repentinamente (*Os Lusíadas*, VI.8; VI.5). Tritão que vai convocar o concílio dos deuses marinhos, a pedido de Baco junto de Neptuno, é também o monstro que pode ser conotado com os disfarces, que se esconde atrás das aderências do seu corpo, convidando o leitor a ir para além das aparências. Movidos pela ira como monstros, os deuses marinhos, provocados por Baco, desencadeiam a tempestade que ataca inesperadamente a armada de Vasco da Gama. Esse mal é neutralizado pelas ninfas, as quais, por ordem de Vénus — «a amorosa Estrela» (*Os Lusíadas*, VI.85.1) — seduzem os ventos tempestuosos, acalmando as suas iras. No oceano, o monstro manifesta-se na tromba marítima e no fogo de santelmo, precedido pela enigmática descrição da metamorfose das Ursas estelares — Ursa Maior e Ursa Menor — a banharem-se no oceano, respondendo com ironia ao vazio deixado pela descrição ovidiana da metamorfose da ninfa Calisto

(*Metamorfoses*, II, 474-531). O Adamastor é o monstro metamorfoseado mais complexo, autônomo e denso de significações. Como o Ciclope na *Odisseia* e os ciclopes das remotas culturas euro-asiáticas, o Adamastor tem uma relação profunda com os ritos de passagem que têm a maior importância para a viagem; sem essa noção a própria viagem não se realizaria. Trata-se, em *Os Lusíadas*, da passagem de uma civilização a outra, da civilização europeia para a asiática, de uma cultura para outra cultura, para uma cultura híbrida que é a cultura euro-asiática dos tempos modernos. O Adamastor é o sinal de advertência do Outro, do medo do monstruoso, do que é antimundo, do desconhecido e que pode destruir ou subverter tudo. Pode ser também um modo de exprimir o desafio à reação e finitude de Vasco da Gama e seus companheiros, perante o monstro como o Outro desconhecido. Toda a ideia e imagem de metamorfose incluía a ideia de limite e de enigma. Na metamorfose de Actéon em veado e a sua posterior dilaceração e morte, há a considerar a consciência dos limites, a perda da identidade e da unicidade. Na metamorfose de Glauco — retomando a metamorfose ovidiana — que aparece, na catábase marinha d'*Os Lusíadas*, a chorar a perda da sua amada Cila, há a considerar que a metamorfose do pescador em deus-monstro marinho tornou-o imortal, mas ele teve de se sujeitar à metamorfose da mente e do corpo, à perda de memória e da consciência, à monstruosidade híbrida. Na Ilha do Amor tudo parece concertar-se, mas Camões, retomando Virgílio, não esquece a descrição da Fama como monstro gigantesco. O monstro e a metamorfose unem-se na ideia de transformação dos heróis bélicos comparados a feras, no esforço heroico em geral e no próprio auto-heroísmo n'*Os Lusíadas*.

Nas *Rimas* há a considerar, na viagem de descida às profundezas do eu lírico, na complexidade dos seus problemas emocionais, sentimentais e existenciais, a relevância dos mitos de Pigmalião, de Narciso, de frustração eterna, os monstros interiores e as transformações do sujeito lírico, a catábase de Orfeu. Ao inverso do mito de Pigmalião, o sujeito lírico não consegue apagar a distância entre o objeto imaginado e a união física que satisfaz o desejo, através da arte, pois se refugia em visões metafísicas de uma mulher cuja estética e ética é também metafísica, a cujos olhos se submete totalmente. Esta frustração, radicada no mal de ausência, atravessa toda a lírica camoniana. O sujeito lírico apaixonou-se

pela sua própria ideação, pela estátua que fabrica, mas Vénus não existe — o que é dramático — e constitui, no pensamento camoniano, os limites da própria criação humana, a consciência de que os humanos não podem competir com os deuses. O que parece não existir no universo da lírica camoniana é o amor como força criadora ou, se existe, pode ter o reverso da perversidade e da ilusão. Um dos mais pesados males de ausência é a ausência de amor matricial, a perda da «coisa amada» de origem que nunca existiu, a ausência de amor materno, raiz da mais profunda melancolia, como Vítor Aguiar e Silva tão bem defendeu nos seus estudos sobre as Canções da melancolia — Canções IX e X (SILVA 1999, pp. 209-228). O desejo é também gerador da maior frustração, assumida nos mitos de frustração eterna, perpetrada ao longa da vida e para além da morte, identificável com os mitos de frustração, no Hades, de Ixião, Tântalo, Tício e Sísifo (Canção II), castigados por terem tido amores destrutivos. O sujeito lírico confessa a ausência de limites para o desejo que o leva a procurar fora da terra a imagem ideal da mulher. Como Actéon, deixou-se atingir por uma deusa que o aprisionou e fez dele presa, devorado ou na eminência de ser devorado (Ode VI, Sonetos *Pede o Desejo, Dama, que Vos Veja* e *Em Prisões Baixas Fui um tempo Aldo*). O sujeito lírico é continuamente transformado pela tristeza causada pelo amor, o qual lhe tira a alegria (Soneto *Está o Lascivo e Doce Passarinho*), a ponto de os seus olhos se transformarem em fonte (Soneto *Amor que o Gesto n'Alma Escreve*); o seu canto de juventude vai-se mudando em choro, ao envelhecer, em contraste com a mudança cíclica e renovadora da natureza (Soneto *Mudam-se os Tempos, Mudam-se as Vontades*). Preocupou-se com a sua própria metamorfose, a sua própria identidade — nos referidos mitos de Actéon e de Glauco —, com a transformação do seu pensamento pelo excesso de imaginação, de fabricação mental da imagem de uma mulher. Preocupou-se com a procura da própria imagem — no mito de Narciso. Como Narciso, a sua própria imagem é ilusória, referindo até de passagem o risco de a imagem da sua amada se mirar nas águas (Soneto *Dizei, Senhora, da beleza Ideia*). O narcisismo, na lírica, manifesta-se na constante procura interior de si — além da frustração da perdição interior —, na constante viagem do espírito, das ideias, do pensamento, na reflexão, na descida às profundezas ou catábase interior, na procura de pausas meditativas. Narcisismo enraizado numa global melancolia que, no

século XVI, tinha várias origens e componentes, globalmente ligadas a Saturno sob cujo signo passaram a viver artistas e intelectuais desde o Renascimento, segundo a teorização de Marsilio Ficino. Camões preocupou-se com a procura da transformação pela arte, assumindo o mito de Orfeu: conseguir que o inferno e a sua amada ouçam o seu canto; conseguir que a sua arte possa acalmar as fúrias, fazer parar ou suspender a sua frustração, converter o sofrimento em descanso (Ode III). É pela arte, pela sua poética de metamorfose, que procura remédio para o maior sofrimento e a maior frustração. Como Orfeu, é frustrado como amante e realiza-se como artista, embora nas suas queixas e confissões diga que espalha «palavras ao vento», por não se sentir amado nem compreendido. Tem consciência de que, como Orfeu, pela poesia, conseguiu libertar-se da lei da morte (*Os Lusíadas*, I.2.6). Para além da morte de Orfeu, da sua destruição trágica, a sua cabeça e a sua lira continuarão a flutuar sobre as águas, a sua poesia perdurará.

A Viagem e o Outro. Camões constrói textos como quadros quer n' *Os Lusíadas* quer nas *Rimas*, sendo relevante a plasticidade das imagens na epopeia e na lírica, herdadas de Ovídio, da leitura de Petrarca, sintonizantes com o tratado *Da Pintura Antiga* de Francisco de Holanda. As viagens do olhar do narrador épico e do sujeito lírico da poesia camonianiana abarcam o percurso do olhar para o Outro civilizacional da epopeia; o Outro desconhecido, aproximável de alguns matizes do monstro; o complexo Outro da lírica que abarca a beleza, a procura do inatingível, de Deus, do desconhecido interior, o Uno, o misterioso englobante.

Na visão do Outro civilizacional predomina a visão do conquistador, na descrição da natureza relevam as imagens cinéticas (*Os Lusíadas*, V.18;20;22), nos contactos com o Outro de África e Ásia é de notar o medo e a fuga de Fernão Veloso, a comunicação por gestos, a tentativa de inquirição sobre a Índia, atingindo, na Ilha de Moçambique, a inquirição mútua. De notar a importância dos disfarces ardilosos de Baco, como figuração mitológica do Outro, em Mombaça e Melinde. Na aproximação do Outro na Índia, os portugueses ouvem as informações de Monçaide sem terem feito perguntas nem reagirem, numa forma de acolhimento gradativo. Após a narrativa de Monçaide sobre os costumes do Malabar, Vasco da Gama é imediatamente recebido pelo Catual, indo ambos de

liteira, conforme uso local, a caminho do palácio do Samorim que espera o Gama. A primeira reação do Gama é de deslumbramento perante o inesperado das esculturas religiosas de um «sumptuoso templo» (*Os Lusíadas*, VII.46-48) que é um modo de respeitar a diferença, de respeitar o Outro. O deslumbramento do Gama continua ao percorrer com o olhar as esculturas dos portais do palácio do Samorim que representam acontecimentos passados da História da Índia. O Outro da Índia acolhe os portugueses mas não procura informar-se sobre a sua história, a não ser a partir do momento em que Vasco da Gama, no seu discurso ao Samorim, lhe propõe apenas relações de amizade e de comércio (*Os Lusíadas*, VII.62.1-4), com a promessa mútua de lucro para a Índia e de glória para Portugal (*Os Lusíadas*, VII.62.5-8).

Na viagem interior do sujeito lírico, na sua procura do Outro interior, encontramos ecos da filosofia de Plotino — do Uno e da conversão da inteligência —, da procura de conhecimento direto, de herança gnóstica. Nas redondilhas *Sôbolos rios que vão* é inevitável a tentativa de aceder à visão de Deus por conhecimento direto que verifica ser inatingível, o sujeito não persevera nessa procura da via unitiva, tendo de sujeitar-se à precariedade de sentir o precipício quando tenta aproximar-se, com o socorro de Cristo «Grão capitão», da visão de Jerusalém Celeste. Na sua vida «pelo mundo em pedaços repartida» (Canção IX), com a consciência do exílio, a necessidade de encontrar a unidade interior e de salvar o eu e a alma da dispersão, o sujeito lírico exprime a sua luta soteriológica, a sua procura de unidade interior sobretudo pelo contrário que são os estados contraditórios, um constante sofrimento que não o redime, a sua luta contra o tempo, contra a própria existência crivada de «erros meus, má fortuna, amor ardente». A contradição máxima, no plano existencial, é expressa na melancolia do *envoi* da sextina — «Morrendo estou em vida, e em morte vivo; / vejo sem olhos e sem língua falo; / e juntamente passo glória e pena.» Não procura união com outros homens, pois grande é a inveja e a falta de solidariedade de que é alvo e que tão clara e inesperadamente exprime nas suas *Cartas*. Na Elegia I condensa a viagem do eu lírico para a Índia, para concluir sobre a vacuidade de viajar à procura do Outro. A beleza e a calma vêm de uma vida estabilizada como a dos pastores e agricultores; o exílio é provocado pela tendência do eu lírico para a viagem para espaços muito longínquos. Nas redondilhas

Sóbolos rios, a epifania da Beleza é fugaz e reporta o sujeito para a «pátria divina». O Outro é a beleza que surge em fulgurações e lhe escapa sempre. Entrar em meditação é procurar concentrar-se na beleza, exigindo que o eu lírico se aparte dos homens e do bulício da existência (Soneto 105). Entrevê-se a expressão da procura constante do Outro através da procura da perseverança de um estado meditativo. O Outro concentra-se nas fulgurações da beleza feminina (Odes II e XIII). A procura do Outro é também conducente à procura de verdade interior.

A viagem e a procura de verdade. Muito embora a epopeia seja um poema de certezas, a verdade não é totalmente abarcável nem redutora, há sempre dúvidas que não se podem dominar e, então, a verdade não é um conjunto de certezas mas um conjunto de buscas, de percursos, quer no plano civilizacional, na epopeia, quer no plano interior do sujeito lírico, na procura da verdade do discurso e da experiência, das «puras verdades», na procura da fé. Embora afastado do pensamento irenista de Erasmo, Camões dele se aproxima nessa procura e prática da verdade não redutora mas em via de globalidade, através de inúmeros percursos da razão, da fé, do distanciamento crítico e da procura de discernimento.

A certeza fulcral da epopeia camoniana é a da exaltação da veracidade da História de Portugal e, no plano factual, a da viagem de Vasco da Gama para a Índia. O narrador Vasco da Gama tenta conciliar a verdade dos factos que narra sobre a História de Portugal e a história da sua viagem, com a veridicção do seu próprio discurso, revelando consciência de que a veridicção e a verdade factual se situam num plano axiológico, vital, superior ao da mais perfeita literatura: «A verdade que eu conto, nua e pura, / vence toda grandíloca escritura!» (*Os Lusíadas*, V.89.7-8). Daí o primado da vida sobre a literatura. Em Melinde, «a gente verdadeira e mais humana» tem boas intenções — «verdadeiro ânimo e pureza» — e pratica a verdade através de ofertas e palavras (*Os Lusíadas*, II.75). Na Índia são os portugueses que praticam a verdade perante o Samorim (*Os Lusíadas*, VIII.74;75), mas o Samorim — um alto representante da civilização oriental avançada — resiste (*Os Lusíadas*, VIII.66), por não querer deixar-se levar de imediato por um breve discurso que pretende ser convincente, mas que, na realidade, visa obter contactos comerciais (*Os Lusíadas*, VIII.59). Todavia, no seu conjunto, o que importa, por parte do narrador de *Os Lusíadas*, é a verdade do descobridor/conquistador, a

verdade também equivalente à religião cristã. Os epifonemas ou finais de Canto de *Os Lusíadas* revelam, por parte do narrador, uma inabalável crítica, discernimento e prática de verdade (ver LANGROUVA 2006). No plano do conhecimento da natureza através da viagem, Camões assume o saber teórico dos filósofos e aceita o saber técnico dos marinheiros que lhes permite experimentar a natureza e nela conhecerem o que consideram «certo» e «verdadeiro» (*Os Lusíadas*, V.17). O discurso do Adamastor vem introduzir a noção de limite no conhecimento da natureza, avisando o homem português e moderno de que a desmedida pode ter consequências catastróficas. Simboliza também que a verdade pode estar fora, pode estar para além da função judicativa, no plano epistemológico.

A verdade como caminho processa-se, quer no plano das aparências, quer da narrativa histórica e da narrativa da viagem, quer do Outro, quer dos valores e comportamentos de grupos sociais, de Baco ou da Fama, do conhecimento da natureza, até ao ascenso da própria inteligência, à visão do Universo, acessível ao olhar de Tétis e do Gama. Trata-se de um prémio para a inteligência de Vasco da Gama e do Homem renascentista, deixando em aberto que as deusas da Ilha do Amor podem ser verdadeiras e que os «verdadeiros divos» — santos e anjos das hierarquias cristãs celestes — se encontram numa esfera que não é a dos deuses pagãos, reservando-se a evidência oculta, que é o mistério, para Deus que está para além das esferas da máquina do Mundo e para além do entendimento humano.

É na viagem interior da lírica que a sua procura e prática de verdade, através da experiência vital e interior, não raro imbuída de espírito de gnose, instaura percursos interiores, tomando consciência do que ganha, do que vai perdendo, num caminho de autoconsciência e de verdade para consigo próprio, como sujeito lírico, deixando margem para dúvidas, paragens, hesitações, desesperos, vertigens, consciência do «desconcerto» do mundo e do «desconcerto» interior. O sujeito lírico sofre a desrazão do desconcerto, a confusão de Babilónia, a convicção pontual de que Deus, apenas nomeado, não quer o desconcerto mas o «acerto» do mundo (Soneto *Vós Outros, que Buscais Repouso Certo*). Verdade e experiência acompanham-se mutuamente na lírica (Soneto *Conversação Doméstica Afeição*). As verdades são a pluralidade de experiências vivenciais, a pluralidade de viagens do seu discurso poético. São «verdades puras», quer

por serem fruto da experiência quer por serem inteiras, e não «defeitos» (Soneto *Enquanto Quis Fortuna que Tivesse*). Verdade e experiência passam pela vida do sujeito lírico e autor empírico, exilado não voluntário para longe da pátria, soldado e, tal como confessa nas suas *Cartas*, não raro incompreendido, solitário e desesperado. A sua própria intrepidez de dizer a sua verdade é um dos fulcros da lírica camoniana (Canção IX, Canção VIII). É complexa a aparente certeza de que a amada pode mudar toda a «verdade pura» até à maior crueldade, mas o sujeito persevera na procura da verdade e, no *commiato* final, pede à canção que viaje na direção da verdade — «Canção, se já não queres / ver tanta crueldade, / lá vás onde verás minha verdade» (Canção VIII, 3; *commiato*). O sujeito dedica toda a Canção X à «explicação» das «puras verdades» da experiência, da sua autobiografia ou da própria vida, preferindo que, em vez de tanto sofrimento, não fossem verdades mas «fábulas sonhadas» — a melancolia de querer dizer o seu «mal» e não ser ouvido por Deus, nem pelos homens nem pelo vento; a melancolia de nunca ter tido o amor materno nem o amor de uma mulher. A melancolia é um fulcro da viagem catabática na lírica. As imagens de felicidade são «fantásticas pinturas», pertencem ao plano da *fabula*. N’*Os Lusíadas*, a viagem de procura de verdade tem vários percursos até ascender à cúpula, ao amor, ao futuro e ao mistério, sonho imaginado e poético que é a Ilha do Amor. Na lírica, a viagem de procura e prática de verdade — filha do tempo, da razão e da revelação — abre-se para o caminho conducente, nas redondilhas *Sôbolos rios*, ao «profundo mistério na sua altura» do regresso à «pátria natural», à pátria do futuro, para além da morte e do tempo, permanecendo o tecido da dúvida, os enigmas do tempo, de Deus, dos próprios deuses pagãos, cuja presença vivifica os universos da épica e da lírica camonianas na sua polivalência singular.

A *fabula* das viagens dos deuses. Vimos que a *fabula* não mitológica, na lírica camoniana, está ligada à imaginação e à alegria. A *fabula* mitológica envolve as viagens dos deuses. Todos os deuses da máquina do Mundo vêm dos sete céus, convocados por Mercúrio — cuja deslocação é apenas mencionada e não descrita —, para se reunirem em concílio, no início d’*Os Lusíadas* (I.20-41). Júpiter é persuadido por Vénus que vem do terceiro orbe, e por Marte que vem do quinto orbe, próximo de Júpiter. O

deus da guerra é o único que tem expressão melancólica — «merencório» —, no concílio, porque sabe que a morte vem da guerra, está possuído pela ira e é portador de morte (*Os Lusíadas*, I.36); não viaja e sabe que não vai triunfar sobre Vénus n' *Os Lusíadas*. Baco viaja na sua catábase marinha para pedir a Neptuno a convocação dos deuses marinhos. Neptuno permanece no mistério do fundo do mar. Vénus viaja para o céu, desce à terra e ao mar de Mombaça para proteger também a armada de Vasco da Gama que, no poema, é guiada pela deusa do amor para a Ilha do Amor. Após a chegada dos Portugueses à Índia, aparece sobre o mar a mover a sua ilha, num ambiente de beleza e apoteose, até a fixar no Oceano e a tornar imóvel, depois de já ter nela preparado, com as ninfas, o repouso e a recompensa para os navegantes portugueses (*Os Lusíadas*, IX.52.53). A presença dos deuses pagãos da máquina do Mundo, na epopeia e na lírica, é a um tempo implícita e explícita, repetidamente recordada através dos valores da teologia pagã, veiculada pelo neoplatonismo, assumida por Camões e pelo Renascimento. As suas viagens são não raro expressas, na lírica, por metáforas da procura de coragem, de harmonia, de beleza e de luz, por vezes através dos seus opostos, tais como o «desconcerto», a ausência de luz ou de razão, num processo de movimento e de transformação, com energias desbravadoras do mar, ou vindas do céu, numa harmonia de descidas, travessias e anábases. De notar a presença implícita do mistério de Mercúrio na metáfora do «voo do pensamento», relacionada com a estrutura da própria Canção, no *envoi* ou *commiato* da Canção. A presença dos deuses pagãos exprime a relação entre os céus e a terra, inscrevendo o lugar do homem na eternidade — Apolo, a eternidade da arte e da música —, pela escrita que é a arte da memória, pela procura de sabedoria, de festa da vida e do Amor, de verdade, pela razão, pelo esfolamento — «a alma chagada... em carne viva» (implícito o mito de Apolo e Mársias). Se a guerra é a arte de esquecer — a razão por que Marte não viaja —, o amor triunfa sobre a guerra ao assumir os valores da Ilha do Amor.

Viagens do Amor e viagem do pensamento. O amor n' *Os Lusíadas* tem a ver com a complexa visão do mundo onde conflui o neoplatonismo e as antinomias e contradições da vida, como demonstrou Aguiar e Silva (SILVA 1999, pp. 163-178), tem a ver com a herança medieval — dos *Trionfi* e do *Canzoniere* de Petrarca, do tratamento da viagem do amor em *A Divina*

Comédia, na *Vita Nuova* e no *Convivium* de Dante —, com a filosofia do amor do Renascimento, em particular os *Diálogos de Amor* de Leão Hebreu, obra que abarca o saber neoplatónico, o conhecimento das paixões profundas dos seres humanos, o prazer de união com a beleza amada, a procura da inteligibilidade do amor. A mais recente e inovadora tese internacional sobre Leão Hebreu, da autoria de João J. Vila-Chã, é sobre a inteligibilidade do amor (VILA-CHÃ 2006). A filosofia de Hebreu está ainda mais próxima do que a de Marsilio Ficino da poesia de Camões (LANGROUVA 2006, pp. 233-267), nas modulações das viagens dos deuses, dos planetas, do amor; na procura de conhecimento, de beleza e de prazer; na sua expressão do desejo, da razão e da paixão; no mistério do «amor cego» (Sonetos *Pois Meus Olhos não Cansam de Chorar; Bem Sei, Amor, que é certo o que creio; Num Bosque que das Ninfas se Habitava*). Hebreu está ainda próximo de Camões no conteúdo da relação do amor com a divindade e a verdade; o carácter divino do ser amado; a origem angélica do amor; a viagem do amor do céu para a terra que deveria conduzir os seres humanos para a paz e o prazer, mas que, na realidade, é limitada pela mágoa, pela ansiedade e pelo sofrimento. Todavia, a Ilha do Amor condensa uma alegoria positiva sobre o futuro da humanidade, com uma unidade desejada no universo global da poesia camoniana, mas não atingida nos seus poemas líricos, integrando, em simultâneo, as categorias ficinianas, vindas de Santo Anselmo, das modulações do amor — *amore bestiale, amore umano e amore divino*. Os ecos da filosofia do amor de Leão Hebreu, na poesia épica e lírica camoniana encontram-se nos conteúdos do amor cósmico, em particular na viagem de Vénus em direção a Júpiter, atraindo, com o seu voo e a sua presença, os planetas, as estrelas, o próprio ar e o céu (*Os Lusíadas*, II.34); nas qualidades celestiais da amada, superiores aos das deusas, algumas delas planetas — Diana, Vénus, Palas e Juno (Soneto *Diversos Dões Reparte o Céu Benino*); no enamoramento do céu pela terra («o Céu da fresca terra se namora», Ode IX), na beleza apoteótica das ninfas como expressão de um universo global de utopia (Éclogas IV, V, VIII, apesar de nesta última se tecer o complexo mito da fuga de Galateia); no conteúdo e expressão do amor como pai do desejo (Soneto *Pede o Desejo, Dama que Vos Veja*); na excelência da intelectualização do amor e da viagem do pensamento (Soneto *Quando da Bela Vista e Doce Riso*), esta constituindo o mais

profundo fulcro do conjunto dos vários planos e metáforas da viagem na obra camoniana, alternando a anábase do espírito com a descida ao plano das emoções até à perda da razão (Soneto *Amor, que o Gesto Humano n'Alma Escreve*); na relação do prazer com o amor, do prazer com a razão, no amor, podendo o amor ser contrário à razão (Sonetos *Tempo é já que Minha Confiança; Em Prisões Baixas Fui um Tempo Atado*, Canções II.1, 14-16; VII). Na Ilha do Amor é clara a harmonia entre o *amore bestiale*, o *amore umano* e o *amore divino*. As viagens do amor na lírica tomam diferentes direções deixando o caminho aberto, exceto no plano da frustração profunda e da morte. A única viagem do amor que parece ter uma direção definida, ainda que sujeita à inevitável vertigem do abismo, em movimento ascendente, até ao limiar do paraíso, numa antevisão de Jerusalém Celeste, é a viagem para o amor divino, a viagem para Deus, nas redondilhas *Sóbolos rios*. Essa mesma direção para o amor divino encontramos na pintura de Rafael, *Santa Cecília* (1514).

O triunfo de Vénus sobre Marte e a viagem de subida ou anábase na Ilha do Amor. Das duzentas e quinze estrofes que ocupam o episódio da Ilha do Amor, cerca de mais de um quarto é preenchido com a guerra na Índia e quase um quarto com guerra, o poder marítimo conquistado pela viagem e pela força bélica, em todo o orbe terrestre. A «dura guerra» constitui o fulcro da profecia da Ninfa ao Gama: a guerra dos governadores da Índia que já tinha sido travada e era do conhecimento de Camões, uma guerra constante, a que reis, comerciantes e o povo local tentaram resistir, até à rendição dos habitantes, dos reis e do Samorim, até à morte das populações locais, à destruição de armadas. A Ninfa promete o prolongamento do prémio — para os nautas e os conquistadores da Índia — os «bravos Martes», não devidamente reconhecidos — que irão descansar na Ilha do Amor. A cumplicidade de Vénus e Marte é corroborada até ao fim do poema.

O narrador de *Os Lusíadas* descreve com grande beleza o movimento da partida de Vénus para a Ilha do Amor. Ao tentar inclinar-se sobre os «montes Idálios de Chipre», permanece em pausa meditativa, sentada no seu carro suspenso pelos cisnes, no ar, olhando e meditando sobre o que o seu olhar divino pode atingir: vê Cupido rodeado de Cupidos a prepararem-se para uma expedição de amor «contra o mundo revelde»; vê Actéon metamorfoseado em veado; vê a «filáucia», o egoísmo dos

governantes; a corrupção do clero que procura «mandos e riqueza»; a completa ausência de amor, pois «ninguém ama o que deve». Antes de lançarem setas nos «duros corações da plebe ruda», para os ferirem de amor, os Cupidos completam a metáfora da expedição como luta armada contra as classes sociais, para serem atingidas pelo amor; enquanto preparam as armas, cantam o amor. Vénus desce do seu carro para se entender com o filho Cupido sobre a Ilha do Amor. Deseja que a Ilha seja um exemplo de amor para o mundo que lhe é contrário e se encontra minado pela hipocrisia. Cupido concorda, entra para o carro de Vénus e sugere que é necessária a presença do monstro da Fama — para mudar os deuses que tinham sido incitados por Baco contra os nautas portugueses, conseguindo que sejam premiados na Ilha. Camões sugere, em simultâneo, que, na esperança para o futuro da humanidade, impregnada em beleza, amor e festa, metáforas da vida humanizada, haverá sempre a presença do monstro, na sua polivalência complexa. Na sequência desta viagem metafórica, assim como Cupido lançara setas de amor para a humanidade endurecida, assim as lançará, com a ponta dourada, para as ninfas que são feridas pelo amor, quase morrem de amor (*Os Lusíadas*, IX.48), sendo as suas feridas curadas por Vénus que lhes «traz a medicina» ao cimo da água (*Os Lusíadas*, IX.49). A Ilha do Amor, eixo e cúpula da poesia épica e lírica camonianiana, é um espaço alegórico-utópico de festa e de cor (*Os Lusíadas*, IX.52;53), de harmonia, beleza e força genesíaca da Natureza, de abundância de água cristalina e de fontes (*Os Lusíadas*, IX.54), de suavidade dos vales (*Os Lusíadas*, IX.55), do parar do sofrimento decorrente da metamorfose — Actéon já não se espanta com a sua forma animal (*Os Lusíadas*, IX.63). Reina a abundância de árvores de fruto, a força genesíaca do reino de Pomona, a metáfora da beleza e sensualidade dos inúmeros, coloridos frutos, conferindo à Ilha um ambiente de reconforto para a humanidade futura (*Os Lusíadas*, IX.56; 59). A música acompanha as ninfas no banquete oferecido aos nautas e enquanto elas caminham na floresta para a eles se entregarem. Leonardo liberta-se da frustração amorosa, conseguindo que a ninfa fugidia se converta ao «puro amor».

Na Ilha do Amor, Vénus triunfa sobre Marte. O prémio começa por ser dado aos nautas. Os governadores da Índia serão premiados numa pausa de adormecimento de Marte. Esta ideia do prémio do amor e do

adormecimento de Marte esta relacionada com a filosofia da pintura de Botticelli, no quadro *Venus e Marte*. Neste quadro é surpreendente a imagem do deus da guerra adormecido, a manter, com a ponta de um dos dedos da mão esquerda, o equilíbrio de um pequeno bastão metálico, numa linha quase vertical. Será a expressão de um poder divino, traduzido na capacidade de manter o equilíbrio precário e frágil entre a paz e a guerra; a guerra depende da paz e a paz depende da guerra, no âmbito da história construída por mão humana. Os pequenos sátiros vêm minar toda a força dos instrumentos bélicos, anulando a própria guerra. Vénus, apoiada no braço direito, sobre uma almofada, na direção oposta a Marte, tem todo o seu corpo suavemente estendido e repousado, apoiado pelo braço e o flanco direito, olha profunda e serenamente para o rosto de Marte adormecido, numa atitude de triunfo, de firmeza quase enigmática, num momento de pausa, fora do tempo, exprimindo também a meditação sobre a ambivalência da paz e da guerra, do amor e da guerra, num plano que se situa fora do tempo.

Na anábase final da subida de Vasco da Gama, guiado pela ninfa Tétis, ao cimo do monte da Ilha do Amor, para além do simbolismo do monte, da transparência e luminosidade do chão que se pisa e da transparência da bola de cristal onde se vê, à distância, a máquina do Mundo, um globo penetrado pelo «lume claríssimo» (*Os Lusíadas*, X.77), é evidente que esta é a visão que a sabedoria e não a ciência permite, porque é uma visão distanciada no espaço, de cima para baixo, como no sonho de Cipião (CÍCERO, pp. 15-16), a visão do humanista cívico, merecendo o prémio para a inteligência que Cipião obteve em sonho (*Os Lusíadas*, X.76). Esta visão coloca-se no plano do sonho literário do narrador d'*Os Lusíadas* e veicula de certo modo o sonho de Cipião, adotado pelo Renascimento.

O quadro de Rafael intitulado *Alegoria — Visão de Um Cavaleiro* (cerca de 1504) tem sido interpretado como a representação do sonho de Cipião.

Rafael concebeu o sonho de um cavaleiro, não como uma escolha entre a virtude e o prazer, mas como a possibilidade de não excluir nem uma nem outra, deixando os dois caminhos em aberto. Ambas as figuras femininas alegóricas do Prazer e da Virtude têm uma postura meditativa, perante o cavaleiro semiadormecido que as incorpora no seu sonho: o cavaleiro não renuncia à virtude, à cultura, às armas, ao dever, nem ao prazer nem à liberdade. A paisagem de fundo corrobora a ponte possível entre os

caminhos diferentes que as duas belíssimas figuras alegorizam. Tudo fica em aberto, como na viagem sinuosa do pensamento camoniano, na poesia lírica e épica considerada como um único texto que culmina na Ilha do Amor, em cujo sonho poético tudo fica aberto para o futuro. Eis uma ponte importante entre o pensamento de Ficino — que defendia a união da vida contemplativa, vida ativa e o prazer —, de Rafael e de Camões, retomando ainda Leão Hebreu. Retomando o sonho de Cipião, mas já sem a bipolaridade entre o ser e o dever-ser: apenas o ser espraiado na vida e no serviço à comunidade, aberto a um futuro. Neste sentido, Rafael e Camões condensam uma abrangente e sábia visão do mundo, aberta, sem conflitualidade de dialéticas nem de atitudes perante a vida. O ideal do cavaleiro, na pintura de Rafael e n' *Os Lusíadas* é o da conciliação da *virtù*, das Armas e Letras com o amor e o prazer. Daí a preocupação de Camões sobre a crise de cultura e a ignorância dos cavaleiros e nautas portugueses que se afastam desse mesmo ideal humanista (*Os Lusíadas*, V.95-100), não têm suficiente interesse pela cultura literária. Guerreiros e nautas circunscrevem-se às armas e ao amor, a Vénus e a Marte: a Ilha cumula os nautas e cumulará os «bravos Martes» de prazer, no convívio com as ninfas, permitindo-lhes ascender ao estatuto de divinização.

A visão ectoscópica da Ilha do Amor, o sonho poético da alegoria, com marcas de utopia, que é a Ilha do Amor, e a visão do mundo em miniatura, reiteram que o amor e o humanismo cívico poderão unir-se nos homens que procurem converter a sua inteligência para a luz, a retidão, a justiça; converter o seu coração para o dom e o amor — contrários à filúcia que é o egoísmo —, amor aberto à comunidade; converter o seu corpo pelo esforço heroico e empenho ao serviço da comunidade. Ilha de Amor, sabedoria e harmonia, abundância de frutos, força genesíaca da natureza, justiça, luz, música, beleza, alegria, paz, sem barreiras sociais, conducente à fraternidade, à esperança face ao futuro.

A viagem nas *Cartas I e II*. Considerando as *Cartas* de Camões como um único texto, vemos que há vários sentidos e modulações da viagem, desde a viagem que obrigou o autor ao exílio, às perdas que resultam da viagem, à impossibilidade de a viagem mudar a dor interior que pode evoluir para o enraizamento na tristeza, na depressão obsessiva, assumida na *Carta II* como uma doença das profundezas, passível de acometer cada

ser humano, sem dúvida experimentada por Camões e expressa nos seus meandros, na lírica. Na *Carta I*, o inevitável testemunho da doença social, que é a «pura inveja» que tudo entrava, de que Camões foi alvo e que o obrigou a procurar o caminho do exílio. A inveja é também a última palavra de *Os Lusíadas*, embora associada à emulação literária. O texto das *Cartas* evolui para o movimento final de anábase do pensamento sobre a vida e a morte, a visão do mundo no qual se perderam os valores humanos, tendo a certeza de que se pode morrer de excessos e da ausência de amor. Permanece o desafio para cultivar a generosidade e o bem-fazer. O texto das *Cartas* é como que o fechamento de um círculo de reencontro do autor empírico consigo próprio, homem e poeta, enquanto, na lírica, filtrada pelo código petrarquista, exprimiu os universos complexos dos vários eus, a travessia da tristeza, da frustração no amor e as ambiguidades da beleza; na bucólica, o sofrimento, as doenças sociais e o mal de ausência, filtrados pelos códigos da bucólica de Teócrito a Virgílio; na épica, a complexidade da história, da viagem à Índia, dos deuses, das metaforizações e alegorizações da viagem, para culminar no sonho poético da Ilha do Amor, uma ilha de bem-aventurança e luz onde se alcança uma visão do mundo, a visão da máquina do Mundo. Sendo a Ilha do Amor a um tempo um dos eixos de leitura de toda a poesia camonianiana e a cúpula do eixo, as *Cartas* constituem um eixo de síntese para o conhecimento do seu itinerário do essencial da viagem ao pensamento, cuja cúpula é a visão do mundo e da vida, a aceitação estoica da vida e a esperança.

BIBL.: ANTUNES, Manuel, *Indicadores de Civilização* (cap. «Humanismo clássico e Humanismo Moderno»), Lisboa, Verbo, 1978; AZEVEDO, Maria Antonieta Soares de, «A Ilha dos Amores. Introdução a uma leitura simbólica», Lisboa, *Brotéria*, 1980, 11, n.^{os} 1, 2 e 3, pp. 123-136; CENTENO, Yvette, Helder Godinho, Stephen Reckert e M. C. Almeida Lucas, *A Viagem em Os Lusíadas. Símbolo e Mito*, Lisboa, Arcádia, 1980; CÍCERO, *De Republica*, VI, pp. 15-16; FICINO, Marsilio, «De sanitate tuenda», de «Vita Triplici», in *Opera*, Basileae, 1561, I, fol. 495-509; HEBREU, Leão, *Diálogos de Amor*, trad. de Giacinto Manuppella, Bibliografia. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983; LANGROUPA, Helena, *A Viagem na Poesia de Camões*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-FCT, 2006; id., *Actualidade d'Os Lusíadas*, Lisboa, Roma Editora, 2006; id., *De Homero a Sophia. Viagens e Poéticas*, Coimbra, Angelus Novus, 2004; LANGROUPA, Helena, NASCIMENTO, Aires A., MARTINS, J. V. Pina e EARLE, Thomas F., «As Cartas de Camões — da viagem ao pensamento», *Humanismo para o Nosso Tempo — Estudos de Homenagem a Luís de Sousa Rebelo*, Braga, Fundação Calouste Gulbenkian (patrocínio), APPACDM (difusão e comercialização), 2004; MACEDO, Helder, *Camões e a Viagem Iniciática*, Lisboa, Moraes, 1980; PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa, *Luís de Camões, Rimas, Autos e*

Cartas, Porto, Livraria Civilização, 1978, pp. 461-470; SILVA, Vítor Aguiar e, *Camões: Labirintos e Fascínios*, 2.^a ed., Lisboa, Cotovia, 1999; VILA-CHÃ, João J., *Amor Intellectualis? — Leone Ebreo (Judah Abravanel) and the Intelligibility of Love*, Braga, Faculdade de Filosofia de Braga, 2006.

Helena Langrouva

Índice

[CAPA](#)

[Ficha Técnica](#)

[Apresentação](#)

[Colaboradores](#)

[A](#)

[B](#)

[C](#)

[D](#)

[E](#)

[F](#)

[G](#)

[H](#)

[I](#)

[J](#)

[L](#)

[M](#)

[N](#)

[O](#)

[P](#)

[Q](#)

[R](#)

[S](#)

[T](#)

[U](#)

[V](#)